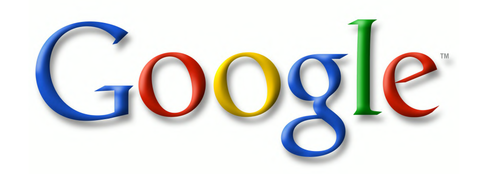







TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA

Geschichte der deutschen Poesie.

Zweiter Theil.



Geschichte

der

deutschen Poesie

nach ihren

antiken Elementen.

Von

Carl Leo Cholevius,

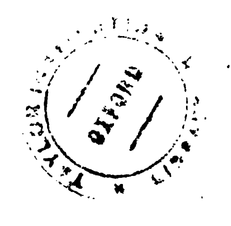
Oberlehrer am Kneiphöfischen Stadtgymnasium und Mitglied der Königl. deutschen Gesellschaft
zu Königsberg i. Pr.

Zweiter Theil.

Von der Feststellung des classischen Ideals durch Winckelmann bis zur
Auflösung des Antiken in der eklektischen Poesie der Gegenwart.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1856.



Inhalt.

Sechste Periode.

(Seit 1770.)

Der classische Idealismus. Kampf mit der Naturdichtung. Verschmelzung des Antiken mit dem Romantischen.

Erstes Capitel.

Zweites Capitel.

Drittes Capitel.

Viertes Capitel.

Fünftes Capitel.

Sechstes Capitel.

Siebentes Capitel.

Achtes Capitel.

Neuntes Capitel.

Zehntes Capitel.

Elftes Capitel.

Zwölftes Capitel.

Dreizehntes Capitel.

Vierzehntes Capitel.

Funfzehntes Capitel.

Siebente Periode.

(Das neunzehnte Jahrhundert.)

Die Auflösung des antiken Elementes in der romantischen und in der modernen Poesie.

Sechszehntes Capitel.

Siebzehntes Capitel.

Achtzehntes Capitel.

Neunzehntes Capitel.

Zwanzigstes Capitel.

Einundzwanzigstes Capitel.

Seite

Zweiundzwanzigstes Capitel.

Dreiundzwanzigstes Capitel.

Vierundzwanzigstes Capitel.

Fünfundzwanzigstes Capitel.

Sechsundzwanzigstes Capitel.

Siebenundzwanzigstes Capitel.

Sechste Periode.

(Seit 1770.)

Der classische Idealismus. Kampf mit der Naturdichtung. Verschmelzung des Antiken mit dem Romantischen.

Erstes Capitel.

Wie bisher das antike und das romantische Element in der Poesie abgewechselt. Winckelmann's Theorie der Schönheit und des Ideales der griechischen Kunst. Hamann's Religionssystem als Grundlage der romantischen Naturdichtung. Herder. Sein Verhältniß zu Hamann, Winckelmann und Lessing. Die Humanität als der Einheitspunkt der antiken und der christlichen Cultur. Herder's Ansichten von dem Schönen und von dem Wesen der antiken Kunst. Die Universalität seines Geschmackes.

Es ist der Epoche, mit welcher wir uns jetzt beschäftigen, eigenthümlich, daß das antike und das romantische Element, um deren gegenseitiges Verhältniß sich die Geschichte unserer Poesie bewegt, nunmehr reiner ausgebildet und neben einander erscheinen. Jenes erstere war wieder durch Opitz zur Geltung gekommen, und die Anfänge der neueren deutschen Poesie geben sich durchaus als eine Frucht der humanistischen Studien kund. Mag es gewagt erscheinen, wenn wir Klopstock's Dichtung und die Kritik Lessing's als den Gipfel desselben Gebäudes bezeichnen, zu welchem Opitz den Grund gelegt, so fehlt uns doch zu dieser Ansicht nicht alle Berechtigung. Freilich unterscheiden sich die literarischen Zustände von 1760 außerordentlich von denen, welche Opitz vorfand. Will man sich diesen Abstand nach einem äußerlichen Maßstabe veranschaulichen, so darf man nur daran denken, daß zu Opitz' Zeiten

die deutschen Classiker einen ganz winzigen Anhang zu den lateinischen Autoren bildeten und daß man die sämmtlichen gangbaren Werke der poetischen Nationalliteratur der Deutschen vielleicht unter dem Arme forttragen konnte. Man dichtete nur zum Zeitvertreib, nur für wenige Herzensfreunde, Kunstgenossen und Gönner. Eine lange Zeit hindurch kam man nicht über Opitz hinaus, welcher selbst im ganzen 17. Jahrhundert noch die würdigste Ansicht von der Poesie und wol das reifste ästhetische Urtheil hatte. Da erhielt unsere Literatur namentlich seit 1740 einen solchen Zuwachs an Umfang und Gehalt, daß sie in wenigen Jahrzehnden sowol das Ausland zu überbieten und mit dem Alterthume zu wetteifern wagte, als auch von der Nation selbst als ein wichtiger Centralpunkt ihres geistigen Lebens geschätzt wurde. Im Mittelalter war das antike Element dem romantischen ganz untergeordnet; man hatte der Poesie des Alterthums nur die Sagen entlehnt und diese ohne Rücksicht auf die künstlerische Gestalt, welche ihnen die Dichter gegeben, nach dem romantischen Geschmacke umgeschaffen. Dann verschwand das romantische Element und das antike gelangte durch die Humanisten zur Herrschaft. In ihrem Sinne war Opitz bemüht, den geistigen und ethischen Gehalt der alten Literatur in unsere Poesie hinüberzuleiten und die verschiedenen Formen der Darstellung nach den antiken Mustern auszubilden. In beiden Beziehungen ließ uns die Geschichte unserer neueren Poesie, wenn auch die zweite Schlesische Schule sich dagegen sträubte, ein reges Vorschreiten wahrnehmen. Eine lange Zeit hindurch lehnte man sich an die Stoa, dann an Sokrates, dessen mittlere Stellung es zuließ, daß seine Anhänger bald eine Verbindung mit dem idealen Plato suchten, bald wieder zu den Cyrenaikern übergingen. Andere, die uns auf Goethe vorbereiten, ließen sich weniger durch die Philosophie des Alterthums bestimmen als durch den Eindruck, welchen der Volkscharakter in seiner Gesammtheit auf sie machte. Sie fürchteten, das Christenthum würde uns aus dem Leben hinausführen, und lehrten, man müsse, da hieraus die Tüchtigkeit und Gesundheit der Alten hervorgegangen, den Sinn ausschließlich auf diese Welt, auf ihre Güter und Zwecke, auf die Natur und die Kräfte des Menschen richten. Die Hauptsache ist, daß man es stets klarer erkannte, wie die neue Zeit für ihre Cultur neben dem Christenthume kein bedeutenderes Bildungsmittel besitze als die alte Literatur. Ebenso haben wir gesehen, wie man, von den alten Dichtern unterstützt, unablässig bemüht war, die Anlagen unserer Sprache zu einer wahrhaft poetischen Diction, zu

einer vielfältigen rhythmischen Bewegung zu entwickeln; wie man forschend und nachbildend sich über die Erfordernisse der poetischen Darstellung, über das Wesen der Poesie und ihrer Gattungen immer klarer wurde, bis man zuletzt im Epos, in der höheren Ode und selbst in dem Drama die alten Dichter, wenn nicht erreichte, so doch zu beurtheilen verstand. Man ging von der mechanischen Nachahmung der Formen aus, bis man, namentlich durch die Verirrungen der französischen Dichter gewarnt, zu ergründen suchte, worauf die Zweckmäßigkeit und die Schönheit dieser Formen beruhte. Es galt nun nicht mehr für hinreichend, die Gesetze und Gebräuche der antiken Technik zu beobachten, sondern es trat bereits der Begriff des Kunstschönen in den Vordergrund, und in dieser Beziehung waren eben Lessing und Klopstock, obgleich ihre Thätigkeit auch nach anderen Zielen hinstrebte, die ersten Führer und Lehrer.

Andererseits wird auch der Schein, welcher den abermaligen Aufgang des romantischen Elementes ankündigt, immer lichter und lichter. Die Schwärmerei der Dichter an der Pegnitz für die sinnliche Schönheit und das verborgene Leben der Natur war der erste Herzschlag der Romantik. Ihre Begierde, sich in die einfache, unschuldsvolle Welt des goldenen Zeitalters zu versetzen, verpflanzte sich auf Geßner, in dessen Idyllen, so werthlos sie sein mögen, sich die Stimmung einer ganzen Generation ausspricht, und die sentimentalen Züge der Romantik, der Schmerz über den Abfall des Menschen von der Natur und von ihrem gemeinsamen Schöpfer, der ruhelose Hinblick auf das Unendliche, die Abneigung gegen die Wirklichkeit und der Rückzug in die heimliche Einsamkeit der Natur, in die Alterthümer der Völker, in die Gebiete der Phantasie, treten in allen Dichtungen, vornehmlich in der Lyrik und im biblischen Epos immer kenntlicher hervor. Klopstock erweckte wieder die Poesie des Glaubens. In seinen Oden kam auch die zarte und tiefe Sehnsucht des alten Minneliedes von Neuem zur Geltung, während sich die sinnliche, weltfrohe Seite desselben in der Form des Anakreontismus verjüngte. Klopstock war es, der in das unruhige, halbbewußte Ahnen und Suchen vornehmlich dadurch Licht und Ordnung brachte, daß er die Hauptbegriffe der Romantik, das Christliche und das Germanische, als die eigentlichen Angelpunkte des deutschen Dichtens und Lebens bezeichnete. Während nun Klopstock selbst, vorzüglich durch das Verlangen nach einer selbständigen Nationaldichtung geleitet, die Symbole für das Deutschthum aus Tacitus und den nordischen Skalden herübernahm, wozu der Arminius

Lohenstein's und Schlegel's Hermann ein merkwürdiges Vorspiel sind, schickten sich Andere bereits an, diesen Ideen durch die Auffrischung geschichtlicher Denkmale Nachdruck zu geben, indem sie, wie Bodmer, Rhapsodien aus dem Epos des Mittelalters bearbeiteten, Minnelieder sammelten und übersetzten, Wieland endlich mit seinen Freunden sogar zu selbständigen Nachschöpfungen des romantischen Epos vorschritt. Nun haben wir zwei Männer zu nennen, welche alle diese Vorbereitungen zusammenfaßten und theils durch eine tiefere Erfassung der Grundbegriffe, theils durch die Steigerung ihrer Forderungen das Antike und das Romantische, jene Triebräder der Cultur, erst recht in Schwung setzten, indem sie gleichsam das Wort des Räthsels aussprachen. Diese Männer sind Winckelmann und Hamann. An ihre Namen knüpfen sich jene bedeutungsvollen Gegensätze des Heidnischen und Christlichen, der Kunstpoesie und der Naturdichtung, des Plastischen und des Pathetischen rc.; jene Gegensätze, zwischen denen Klopstock als Dichter und Herder als Kritiker eine Vereinigung herbeizuführen suchten, welche Aufgabe, da das antike Element sich nicht mehr durch die trotzigen Originalgenies zurückdrängen ließ, endlich wieder auch Goethe und Schiller zu lösen unternahmen.

Johann Joachim Winckelmann (1717—68) ist einer von den Männern, welche Natur und Schicksal für ihren besonderen Beruf mit einer bis zur Einseitigkeit gesteigerten Bestimmtheit bilden. Nach seinem ganzen Wesen gehörte er der antiken Welt an, und er schien nur in die neue Zeit hingestellt, um Erscheinungen, in welchen sich vornehmlich der Geist des Alterthums ausgeprägt, mit einem verwandten Organe aufzufassen und der Nachwelt zu erklären. Winckelmann's antiker Charakter zeigte sich hauptsächlich darin, daß er seinen Sinn ausschließlich auf die Schönheit der Kunst, als auf die vollkommenste und bedeutendste Offenbarung des Göttlichen, richtete, daß er einzig für ihre Erforschung lebte und daß eine Fluth von Entbehrungen, Mühseligkeiten und Kränkungen sein Selbstvertrauen und seine Hoffnungen, welche dreißig lange Jahre hindurch geprüft wurden, nicht zu erschüttern vermögend war. Sein Religionswechsel, mit dem er sich den Zugang zu den Monumenten und Kunstschätzen Roms erkaufte, berechtigt uns nicht, die Festigkeit seines Charakters in Zweifel zu ziehen, da Winckelmann bei seiner Gleichgültigkeit gegen die besonderen christlichen Bekenntnisse keine Ueberzeugungen zu verleugnen hatte; doch wird, wenn Goethe es mit zu Winckelmann's antikem Wesen rechnet, daß seine Religion nur in einem ästhetischen Cultus und in der Deisidämonie der

Heiden bestanden, ein solcher Anschluß an das Alterthum die Apostasie mehr erklären als rechtfertigen [1]). Als ein antiker Zug in Winckelmann's Charakter wird noch hervorgehoben, daß sein Herz, während ihn die Weiber kalt ließen, danach brannte, in der Liebe zu einem Freunde aufzugehen. Er machte es (in Briefen von 1754) dem Christenthume zum Vorwurfe, daß es die Ausübung aller Tugenden durch seine Verheißungen in eine eigennützige Lohnarbeit verwandele und die Freundschaft, welche durchweg lauter sei, nicht kenne. Diese Ansicht ist uns als ein Beweis davon, wie man das Christenthum durch den antiken Paganismus herabzudrücken suchte, wichtig und muß damals gewöhnlich gewesen sein. Man findet sie mit einer Widerlegung, die wegen der Stelle merkwürdig ist, an welcher sie steht, in der ersten Scene des Freigeistes von Lessing (1749). — Schon um die Mitte des Jahrhunderts hatten die Werke der alten Sculptur auch bei uns ein großes Interesse erregt; doch waren es weniger Künstler, welche sich der Sache annahmen, als Gelehrte, die meistens von literarischen Gesichtspunkten ausgingen. Man stritt darüber, was diese oder jene Statue darstelle, über ihr Zeitalter, über ihren Verfertiger, über die Bedeutung der Attribute, wobei man sich gewöhnlich nur auf die Nachrichten alter Autoren berief und für die Untersuchung nicht einmal gelungene Zeichnungen benutzen konnte. Die Daktyliotheken, von welchen die von Lippert mit den Erklärungen von Christ die bedeutendste war, gaben für die Anschauung immer nur einen Nothbehelf, und aus den Streitschriften Herder's und Lessing's gegen Klotz erinnert man sich, daß die Untersuchungen, zu welchen sie anregten, sich auch wieder mehr um allgemeine literarische und technische Fragen bewegen, während die reine künstlerische Darstellung nur selten beleuchtet wird. Niemand hat auf Winckelmann günstiger eingewirkt als Oeser in Dresden, der ihn anleitete, auf das Einfache und Bedeutungsvolle in den Werken der alten Sculptur zu achten, während die neueren Künstler, unter welchen die Goldschmiede mitzählten, den Geschmack an kleine Zierrathen gewöhnt hatten oder die Schönheit des Bildes nur nach der Proportion der Formen ausmaßen und, um die Bedeutung ihrer Werke auszusprechen, den ganzen Apparat der mythologischen Attribute zu Hülfe nahmen. Winckelmann's Verdienst besteht nun zunächst darin, daß er das Ideal der antiken Sculptur, welches man bis dahin nur

---

[1]) XXX, 13.

mit unbewußtem Entzücken gepriesen, genau bestimmte [1]). Die menschliche Gestalt war ihm das herrlichste Werk der Schöpfung und zwar insofern, als sie mit der weichsten Biegsamkeit alle Züge der geistigen Vollkommenheit abbilde. Diesen idealischen Gehalt betrachtete er als die Schönheit, welche von der Gottheit ausströmt und zu ihr hinführt, und in Plato's Weise verehrte er dieses geistig Schöne als den Inbegriff alles Edlen und Erhabenen, als die eigentliche Substanz des Göttlichen, welches den Himmel und die Erde, die Natur und das Leben erfüllt. Eine Uebersicht von Winckelmann's Kunstsystem zu gewinnen, ist nicht ganz leicht, theils weil er sich mancher jetzt nicht gebräuchlichen Bezeichnungen bedient, theils weil er selbst verzweifelte, seine Ideen in Worte fassen zu können, und daher auf manche Fragen die Antwort schuldig blieb. Die Einleitung zu den Aufsätzen über die Kunst der Griechen [2]) und der systematische Abschnitt des Tractates von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit [3]) entwickeln folgende Hauptsätze.

Die höchste Schönheit sei in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit werde vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen gedacht werden könne, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheide. Dieser Begriff der Schönheit sei wie ein aus der Materie durch das Feuer gezogener Geist, welcher sich ein Geschöpf zu zeugen suche nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur. Den höchsten Gebilden der idealen Schönheit ist der Zug der Selbstgenugsamkeit eigen, welche auf der Tiefe, Selbständigkeit und Vollkommenheit ihres Wesens beruht, das alles Irdische in sich vernichtet. Am vollkommensten offenbare sich daher die Schönheit in dem Zustande der Ruhe, wenn kein Affect die Klarheit der Seele trübt, wenn das Zünglein der Wage weder zum Schmerze noch zur Fröhlichkeit hinneigt und der Geist sich in die tiefe Stille selbstvergessener Befriedigung und Sammlung zurückzieht.

Die Kunst beschäftigt sich aber, auch wenn sie es könnte, nicht ausschließlich mit der Darstellung dieser absoluten Schönheit. Zwei

---

[1]) Hegel, „Aesthetik" (1837), II, 381.

[2]) „Geschichte der Kunst des Alterthums", IV, 2, V, 1—3; in der Stuttgarter Ausgabe der Werke (1847) I, 126 fg.

[3]) „Vorläufige Abhandlung von der Kunst der Zeichnung der alten Völker", Cap. 4; in den Werken I, 537 fg.

Beziehungen sind da, nach welchen sich das Ideal abstuft. Erstens geht das Absolute durch die Verbindung mit dem Individuellen in die Mannichfaltigkeit besonderer Charakterformen über. Zeus und Apollo bilden sich nach demselben Grundbegriff des Göttlichen, aber sie sind nicht dieselben Götter. So theilen sich die männlichen und die weiblichen Gottheiten in verschiedene Klassen, und wiederum gibt es viele Mittelglieder zwischen Zeus und den Faunen, zwischen den zu den Göttern aufstrebenden Heroen und den zu der thierischen Natur herabsinkenden Gottheiten. — Ferner stellt die Sculptur nicht einmal die Götter immer in jenem Zustande seligster Ruhe dar, geschweige denn den Menschen, und es tritt daher zu der Individualität des Charakters zweitens noch die Besonderheit der Leidenschaft, die sich in Handlungen äußert. In allen individuellen Charakterformen und in allen Affecten werde jedoch der Ausdruck nach der Schönheit abgewogen; die Grazie des Erhabenen oder des Lieblichen sei die Seele des Ausdrucks (dieser Besonderheit), die Schönheit höre nicht auf, der Alles bestimmende Grundsatz zu sein, wie das Cymbal in einer Musik alle Instrumente, welche es zu übertäuben scheinen, regiere. Der vaticanische Apollo, der den Drachen Python mit Zorn und Geringschätzung erlegt, bleibe der schönste der Götter; denn der Zorn male sich nur in den aufgeblähten Nasenläppchen und die Verachtung in der hinaufgezogenen Oberlippe. Den Affect stelle ein weiser Künstler immer nur als eine momentane Abweichung von dem normalen Gemüthszustande der Ruhe dar, zu welcher jeder edle Geist zurückstrebe. Daher zeuge nicht der unmäßig schreiende, sondern der mit der Noth und nach Fassung ringende Laokoon von einem gereiften Schönheitssinne.

Von diesem Gesichtspunkte aus beschrieb nun Winckelmann den ganzen Kreis männlicher und weiblicher Gottheiten und vieler Heroen. Immer zeigte er, daß bei den Griechen in der Idealbildung wie in der Darstellung Alles unter dem Kanon jener absoluten Schönheit gestanden, deren Wesen, zwar dem Verstande unerklärbar, aber für die innere Anschauung und die Empfindung zugänglich, in dem Begriffe des Göttlichen liege. Dann führte er aus, daß die alten Künstler bei allen Theilen der Gesichtsbildung, indem sie für jenen idealen Gehalt eine entsprechende Form ersannen, stets von ganz bestimmten Grundsätzen ausgegangen, daß sich ebenso im ganzen Bau des Körpers und in den Geberden dasselbe feste Gesetz von der Uebereinstimmung des Idealen in Geist und Form kundgebe, und daß es somit die eigentliche Aufgabe der Kunst sei, den Stein von jenem inneren Leben, welches die Idealanschauung

dem dichtenden Künstler zugeführt, bis an den letzten Rand durchdringen zu lassen, so daß die Gestalt als ein geistig Lebendiges erscheine und durch nichts mehr an die träge Masse erinnere, aus der sie gebildet wurde. Solche feste Begriffe und eine umfassende Gelehrsamkeit unterschieden Winckelmann von seinen Vorgängern; aber auch mit dichterischem und plastischem Sinne verstand er in dem Geiste der Künstler zu lesen und ihren Werken die Geschichte ihrer Genesis abzulocken. Welche Fülle von poetischem und künstlerisch gebildetem Sinne offenbart sich z. B. darin, wie seine Phantasie den Torso des Hercules im Belvedere zu Rom nachdichtet und die Ergänzungen erfindet [1]). Mit einem so vielfach geübten Urtheile und seiner genialen Sehergabe unternahm er es in dieser unkritischen Zeit, welche ägyptische, etrurische und griechische Monumente, Aeltestes und Neuestes durch einander warf, griechische Statuen restaurirte und in der Meinung, die alten zu verbessern, nach diesen neuen Ergänzungen selbst erhaltene Theile umbildete, eine Geschichte der Kunst des Alterthums (1764) zu schreiben, den Styl der Nationen und der Zeitalter zu bestimmen. Hier hat man Winckelmann tausend Irrthümer nachgewiesen, und nur Wenige vermochten es, dabei so viel Einsicht und Gelehrsamkeit mit so viel Bescheidenheit zu verbinden wie Lessing; aber es bleibt das Verdienst Winckelmann's unangefochten, daß er die Kunstbetrachtung auf die historische Kritik hingewiesen und daß er an den Werken selbst nicht, wie noch sein Freund Mengs gewohnt war, die bloßen Formverhältnisse gegen einander abwog, sondern diese zugleich als eine Emanation der Idealanschauung und die Gestalt als ein Gefäß für die stille Tiefe des Unsterblichen betrachtete. Diese Ansichten traten mit der poetischen Kritik in eine fruchtbare Beziehung, zumal da schon der herkömmliche Satz ut pictura poesis Veranlassung gegeben, bei der Erläuterung der Dichter auf Statuen und Gemmen Rücksicht zu nehmen. Seit Klotz wurde diese Sitte allgemeiner, und seine Unfähigkeit reizte Lessing und Herder, die Vergleichung der bildenden Künste und der Poesie mit größerem Eifer fortzusetzen, als es sonst wol geschehen wäre. Lessing's Laokoon, seine Antiquarischen Briefe und Herder's Kritische Wälder sind das wichtigste Denkmal einer solchen Vermittelung zwischen Phidias und Homer, jener Anwendung Dessen, was Winckelmann für die Sculptur festgesetzt, auf die Poesie. Dieser selbst erinnerte daran, daß die edle Einfalt und stille Größe der griechischen

[1]) Werke II, 67.

Statuen zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus Sokrates' Schule sei [1]). Zwar fand erst Goethe die Saat zur Ernte reif, indem er als Dichter die Eigenthümlichkeiten des plastischen Styles von der Sculptur auf die Poesie übertrug, doch entzündete sich seit Winckelmann, Lessing und Herder ein neuer Eifer für das Studium der Alterthumskunde, so daß nun auch Heyne zu der ästhetischen Behandlung der alten Dichter überging und Rom, nicht das katholische, sondern das heidnische, wurde die hohe Schule der deutschen Künstler und Dichter.

Während man nun durch Winckelmann die classischen Kunstwerke als Vorbilder von unerreichbarer Vollkommenheit schätzen lernte, und die Ansicht, daß die weitere Ausbildung unserer Poesie nur auf dem Wege des Hellenismus möglich sei, sich von Neuem zu befestigen schien, machte Johann Georg Hamann (1730 zu Königsberg geboren, 1788 zu Münster gestorben) den kühnen Versuch, das antike Princip durch ein ganz anderes zu verdrängen. Er stellte sich wie Luther dem Strome der Jahrhunderte entgegen, und weder das alte Ansehen der Hellenen, denen alle Völker huldigten, noch der unbestreitbare Werth ihrer Kunst und Literatur, noch auch der Umstand, daß die Hauptpfeiler unserer Cultur auf dem antiken Elemente ruhten, daß dieses also die ganze Macht der historischen Berechtigung für sich in Anspruch nahm und ein Bruch mit dem Alterthume wahrscheinlich eine völlige Verödung des geistigen Lebens herbeiführte, konnten ihn davon abhalten, seine Theses anzuschlagen, und wie Luther hatte er zu diesem Kampfe mit der Tradition keine andere Waffe als die Bibel. Hamann hatte auch ursprünglich mehr die Religion im Auge als die Poesie. Die Folgerungen und Constructionen, denen die kritische Schulweisheit nach der vis formae eine mathematische Gewißheit beilegte, waren ihm nicht minder ein ungenügender leerer Wortkram wie die seichte Aufklärung der mit Voltaire conspirirenden Rationalisten zu Berlin und die fast allein auf die humanistische Sittenbildung gerichtete Lehre der Moralphilosophen. Die Auszüge aus Hamann's Schriften bei Gelzer [2]) geben ein deutliches Bild von seiner religiösen Weltbetrachtung, und wir begnügen uns, die wichtigsten Sätze in übersichtlicher Ordnung zusammenzustellen. — Christus war ihm nicht allein der Weise, der Lehrer, sondern der Heiland und Erlöser der Menschheit in dem Sinne, in welchem die Propheten des

[1]) Werke II, 13.

[2]) „Die neuere Nationalliteratur" (1847), I, 215.

Alten Bundes auf die Erscheinung des Messias hingewiesen. Der Glaube an ihn wurzelt daher in dem Schuldgefühle und in dem Bedürfniß einer Versöhnung mit Gott. In der Geschichte des jüdischen Volkes, sagt Hamann, las ich meinen eigenen Lebenslauf. Ich fühlte auf einmal mein Herz quillen, es ergoß sich in Thränen. In den Augenblicken, worin die Schwermuth hat aufsteigen wollen, bin ich mit einem Troste überschwemmt worden, dessen Quellen ich mir selbst nicht zuschreiben kann. Wie für die Geschichte jedes Einzelnen die Geschichte des jüdischen Volkes eine symbolische Vorbildung ist, so auch für die Geschichte der Völker und der Menschheit. Stets komme nach den Zeiten einer ursprünglichen seligen Gottesgemeinschaft mit dem Gesetze die Sünde in die Welt, die Sklaverei, die Blindheit, der Tod. Dann klagen und zürnen die Propheten, bis das Heimweh der Seele, die Sehnsucht nach dem Heile entbrennt, doch dieses wird dann in den Namen Aristoteles oder Spinoza und Kant vergebens gesucht. Der Geist der Schrift sei der Morgenstern, der desto heller im Herzen wird, je mehr die Nacht des Lebens zunimmt. Die Wahrheit lasse sich nicht ergrübeln, der Glaube durch Gründe weder geben noch nehmen, sondern er sei ein unmittelbares Leben in Gott und dem kindlichen Menschen so von Natur eigen wie Schmecken und Sehen. Ist aber jene Einheit mit Gott wiederhergestellt, empfinden wir, daß der Gott der Welt unser Gott ist, daß Alles, was ist und geschieht, gelehrt und geboten worden, auf diesen Mittelpunkt hinläuft: die Seele des Menschen zur Seligkeit zu führen; dann erscheinen uns auch Natur und Geschichte nur als zwei große Commentare des göttlichen Wortes und dieses hingegen als der einzige Schlüssel, uns eine Erkenntniß in beiden zu eröffnen. Omnia divina et humana omnia! — Dieses war die einfache Grundlage eines Systems, an welches Hamann, da ihn Tiefblick, Umsicht und reiche Kenntnisse von den gewöhnlichen Mystikern weit unterschieden, eine Fülle von Beziehungen und Folgerungen anschloß, die in der Theologie, in der Geschichte, in anderen Wissenschaften und auch in den Künsten neue Bildungswege vorbereiteten. Gleich Rousseau suchte er für die Zukunft der Menschheit einen neuen Anfang, doch stellte er der Cultur nicht ein bewußtloses Naturleben gegenüber. Ihm waren die Wissenschaften eine edle Gottesgabe, aber sie schienen ihm verwüstet, von starken Geistern in Kaffeeschenken zerrissen, von faulen Mönchen in akademischen Messen zertreten. Er zürnte, daß der Schulwitz den wahren Lebensgehalt verkenne, ziellos umherschweife und nur sich selbst

ein Schauessen bereite. Da die Welt in allen Erscheinungen, wie die Philosophen ganz richtig, doch ohne sich zu verstehen oder verstanden zu werden, die Dinge nennten, eine Erscheinung Gottes sei, so habe auch jede Wissenschaft ihren Anfang und ihr Ende darin, daß sie in Allem jenen Zusammenhang des Ewigen und des Irdischen nachweise, wie ihn die Schrift offenbare, daß sie, wie wir Alle fähig seien, Propheten zu sein, die Chiffern, die verborgenen Zeichen im Buche der Natur und Geschichte, ausdeute. Auch für die Philosophie kennt Hamann kein anderes δός μοι ποῦ στῶ, und verwegen genug äußert er einmal, alle Dinge und folglich auch das Ens entium seien zum Genusse da, nicht zur Speculation. Neben der Schrift seien Natur und Geschichte eine Offenbarung Gottes, und beiden vermöge man nicht mit den bloßen Werkzeugen menschlicher Erkenntniß beizukommen, wie sie selbst nicht aus endlichen Anfängen hervorgegangen, sondern nur der mythologische Ausdruck eines göttlichen Lebens seien. Spätere Zeiten, in denen man bemüht war, neben der christlichen Philosophie auch eine christliche Kunst und Wissenschaft herzustellen, haben uns an solche Ideen gewöhnt; in der Gegenwart waren sie den Griechen eine Thorheit und den Juden ein Gräuel. Denn eben als man mit der tieferen Erforschung des classischen Alterthums dem Ziele nahe zu sein glaubte, forderte Hamann, man solle den Bau, an welchem Jahrhunderte hindurch gearbeitet worden, niederreißen. In Herder's Jugendschriften kehrt mehrmals der Gedanke wieder, daß die Verleugnung der alten Literatur, wäre sie vor tausend Jahren durchgeführt worden, der Welt eine ganz andere Gestalt gegeben hätte. Solche Ansichten beschäftigten auch Hamann, und da er unter den herrschend gewordenen Richtungen der Cultur keine entdeckte, die eine Ausgleichung möglich machte, ja in sich selbst einen so ungeheueren Widerspruch nicht überwältigen konnte, so blieb die Darstellung seiner Ansichten oft dunkel und lückenhaft. Dieser Zwiespalt, über den kleinere Geister leicht hinwegkommen, übertrug sich sogar auf seinen Charakter, und aus diesem Wechsel der Zuversicht und der Verzweiflung entsprangen jene Launen und sittlichen Fehler, welche seine Gegner nicht geflissentlich hervorziehen und seine Freunde nicht leugnen sollten.

Hamann's Ansicht von dem Wesen der Poesie zeigt uns vornehmlich seine Aesthetica in nuce (1762) [1]), welche trotz ihres klei-

---

[1]) In den „Kreuzzügen des Philologen" (1762).

nen Umfanges und der dunkeln Sprache die Tiefe seines Blickes und den frischen Schwung des Geistes hinlänglich bekundet. Aus seinen sporadischen Andeutungen lassen sich ungefähr folgende Hauptsätze entnehmen. Zuerst suchte er gleichsam den objectiven Gehalt der Kunst, die Poesie des Lebens, zu ergründen. Er knüpft wieder an den Satz an, daß die Natur wie der Mensch eine sinnliche, bildliche Darstellung des Göttlichen sei, und daß Niemand sowol das Leben selbst als die poetische Seite desselben verstehe, wenn er nicht jene Einheit des Sichtbaren und des Unsichtbaren festhalte. Die Schöpfung sei eine Rede des Ewigen an die Creatur durch die Creatur, denn ein Tag sagt es dem anderen und eine Nacht thut es kund der anderen. Dieses Lebendige sei nun auch der eigentliche Inhalt der Dichtkunst, wie selbst die blinden Heiden das sichtbare Schema, in welchem wir einhergehen, nur für den Zeigefinger des in uns verborgenen Menschen genommen. Der zweite bedeutungsvolle Satz betrifft die poetische Darstellung; auch sie müsse der Natur gleichen und deshalb ganz Sinnlichkeit sein. Mit bitterem Unmuthe schilt Hamann hier auf die Abstractionen, welche die Natur schinden und aus dem Wege räumen, indem sie die Sinnlichkeit vernichten, wie dieselbe mordlügnerische Philosophie das Licht, die Erstgeburt der Schöpfung, die eine, einzige Wahrheit, welche den Tag schafft, erstickt habe, so daß alle Farben der schönsten Welt verbleichen. Diese Ansichten führten ihn nun zu einer Entdeckung, aus welcher die größte und wol auch die beste Hälfte der neueren Poesie hervorgegangen: er fand jene Einheit des Geistes und der Sinnlichkeit in einer Natur- und Volkspoesie, von deren Werth und Wesen Niemand bis dahin eine Ahnung hatte. Er ruft sein Heil! dem Erzengel zu, der über die Reliquien Kanaans gewacht. In der Bibel fand er eine Naturdichtung, welche ihm jene erborgte, aus den halb verstandenen Schriften der Griechen zusammengelesene Kunstpoesie weit zu übertreffen schien. Er nannte die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter als der Acker, Malerei als Schrift, Gesang als Declamation, Gleichnisse als Schlüsse und der Tausch älter als der Handel sei; denn Sinne und Leidenschaften redeten und verstünden nichts als Bilder. Leidenschaft allein gebe Abstractionen sowol als Hypothesen Hände, Füße und Flügel, den Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge. Wo seien schnellere Schlüsse? Wo werde der rollende Donner der Beredtsamkeit erzeugt und sein Geselle, der einsylbige Blitz? Die Wiedererweckung des poetischen Geistes und der wahren Dichtung erwartete er daher

nicht von der Philosophie und den Studien der antiken Kunst, sondern von einer Rückkehr zu jener natürlichen Einheit des Geistigen und des Sinnlichen, welche nach der Schrift einst dagewesen und in ihr selbst poetisch dargestellt sei. Wir haben jetzt an der Natur nichts als Turbatverse und disjecti membra poetae übrig. Diese zu sammeln sei des Gelehrten, sie auszulegen des Philosophen, sie nachzuahmen — oder noch kühner, sie in Geschick zu bringen, — des Poeten bescheiden Theil. Das gegenwärtige Zeitalter sei in einen tiefen Schlaf verfallen; die wenigen Edlen sollten aus der Rippe des Endymion die neueste Ausgabe der Seele bauen. Dann sollten sie die ausgestorbene Sprache der Natur wieder von den Todten auferwecken durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern und durch die Wiederherstellung ihrer Magie, zu welcher beschwerlichen Reise freilich seidene Füße in Tanzschuhen nicht taugten! Natur und Schrift seien die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmenden Geistes. Bacon vergleiche die Materie mit der Penelope; ihre frechen Buhler seien die Weltweisen und Schriftgelehrten; auf die Poesie der Zukunft deute die Geschichte des Bettlers, welcher am Hofe zu Ithaka erschien.

Bei einer Vergleichung dieses Systemes mit den Ansichten Winckelmann's ergeben sich sofort die größten Gegensätze. Beide stimmen darin überein, daß sie zu dem Inhalte der Kunst die Idee des Göttlichen machen; aber wie anders mochten der Apostat, der geborene Heide und dieser auf den Neuen und auf den Alten Bund getaufte Prophet sich ihren Gott denken! Während Winckelmann in epischem Geiste die tiefe Stille und Ruhe des Göttlichen anstaunt, während er mit Andacht an den Jupiter des Phidias und die Juno des Polyklet zurückdenkt, welche ihm die wahre Menschwerdung des ewig Erhabenen und Schönen sind, lauscht Hamann auf das verborgene, tief gewaltige Wehen jenes Geistes der Macht und der Liebe, der Schöpfung und der Erlösung, und preist Klopstock als den großen Wiederhersteller des lyrischen Gesanges. Dort herrscht das erhabene Gleichgewicht des Charakters, hier das Pathos und die Leidenschaft. Darin aber entfernen sie sich am weitesten von einander, daß Winckelmann auch die abgewogenen Formen des Kunstschönen verehrt, jenes Ebenmaß in der Anlage und die vollendete Durchbildung aller Theile, auf welche der plastische Bildner bei der Gewöhnung an die objective Darstellungsweise des epischen Dichters vornehmlich achtet, Hamann dagegen keinen Sinn für die Plastik hat, sondern bei der morgenländischen Symbolik

stehen bleibt, in welcher nicht die Ideen und die Bilder zur Einheit verschmelzen und die Gestalten mehr durch ihre Bedeutung als durch ihre sinnliche Schönheit interessiren. Diese Verschiedenheit überträgt sich auf ihre eigene Schreibart. Winckelmann's Styl vergleicht Herder [1]) mit einem Kunstwerke der Alten. Gebildet in allen Theilen trete jeder Gedanke hervor und stehe da edel, einfältig, erhaben, vollendet: er sei! Hamann's Darstellung, das verworrene Brausen eines Gewittersturms mit einsylbigen Gedankenblitzen, ist durchweg eine räthselhafte Zeichenschrift.

Hamann hatte sich ämsig mit der alten Literatur beschäftigt, doch ohne Erquickung, weil er die gebräuchlichen Studien als einen Irrweg erkannte und selbst zwischen ihr und seinem Systeme nicht das richtige Verhältniß herstellen konnte. Er sagte sich daher nicht geradezu von den Alten los, aber er schalt auf die Philologen. In den Alten sollten wir nach seiner Meinung nicht das wahre höchste Leben suchen, denn sie verhielten sich zur Natur nur wie die Scholiasten zu ihrem Autor. Wer die Alten, ohne die Natur zu kennen, studire, der lese Noten ohne Text. Er entgegnet auf die Behauptung Voltaire's, wir vermöchten ohne die Mythologie der Heiden ihre Poesie nicht zu erreichen, daß Nieuwentyt's, Newton's und Buffon's Offenbarungen allerdings eine abgeschmackte Fabellehre vertreten könnten, und deutet wol auf ein symbolisches Natur- und Weltgedicht, von welchem wir weiter unten handeln. Im Allgemeinen war er ferner deswegen gegen den Schulweg der Kunstbildung, weil das Herkommen uns die Rückkehr zu einer naturfrischen Originaldichtung versperre. Vornehmlich war er unzufrieden mit den Kritikern und Philologen, mit diesen Griechen, welche sich weiser dünkten als die Kammerherren mit dem gnostischen Schlüssel. Sie läsen die Alten, nachdem sie aus der Poesie derselben den Geist des α und ω ausgesichtet. Bald verhüllte ihnen der Epikurismus, was über den Sinnen liegt, bald vernichtete ihr Stoicismus die lebensvolle Natur, und wir wüßten selbst nicht recht, was wir an den Griechen und Römern bis zur Abgötterei bewunderten. Die Alten wieder herzustellen: das sei die Sache! Sie zu bewundern, zu beurtheilen, zu anatomisiren, Mumien aus ihnen zu machen, ist nichts als ein Handwerk, eine Kunst, die (freilich) auch ihre Meister erfordert [2]).

---

[1]) „Literatur und Kunst“, XIII, 29.

[2]) Brief an Herder (1769), in „Herder's Lebensbild“, von seinem Sohne (1846), II, 429.

So sehen wir fast zu gleicher Zeit Winckelmann und Hamann, den einen jenseit, den anderen diesseit der deutschen Grenzen, die Macht der Elemente entfesseln, welche zusammenwirken sollten, um unsere Poesie in ein neues goldenes Zeitalter zu führen. Das nächste Ergebniß war jedoch nicht, daß schon jetzt ein Dichter auftrat, welcher, mit gleicher Schöpfungskraft wie Klopstock ausgerüstet, unsere Poesie im Geiste der neuen Entdeckungen fortbildete, sondern wir begegnen, indem wir zu Johann Gottfried von Herder (geboren zu Mohrungen 1744, gestorben in Weimar 1803) übergehen, noch einmal der mühsamen Arbeit der Kritik, doch zeigt sich dieselbe von jugendlichem Muthe und der Gewißheit eines fruchtbaren Erfolges belebt. Herder lehnte sich mit Lessing an Winckelmann, mehr noch an Hamann, und es gelang ihm, den Widerspruch zu beseitigen. Dabei half er sich nicht durch eine Abstumpfung der Principien, sondern er erreichte seinen Zweck dadurch, daß er jedes System von seiner starren Einseitigkeit befreite. Ferner ließ er jene Ideen nicht in der Sphäre der Abstraction; indem er selbst Hand ans Werk legte, setzte er sie mit der Geschichte und Theologie, mit der Poesie und mit anderen Zweigen der Kunst in Verbindung, theils um ihnen selbst eine wissenschaftliche Basis zu geben, so daß sie in den Culturgang der Gegenwart eingreifend fortwirkten, theils um ganze Gebiete der Wissenschaft nach den neuen Gesichtspunkten durchzubilden. Diese Absichten, welche er mit ungemeiner Kraft verfolgte, machten ihn zum Genius des Zeitalters, und weder Hamann noch selbst Winckelmann, obgleich dieser allerdings seine Kunstphilosophie in systematischer und historischer Folge zu entwickeln suchte, konnten eines solchen Auslegers ihrer Orakel entbehren. Persönliche Verhältnisse und Einflüsse, welche von der Nähe des Meeres und den besonderen Richtungen des Volkslebens am Ostseestrande ausgingen [1], erweckten in Herder schon früh das Interesse für Alles, was den reinen Menschensinn in den einfachsten Verhältnissen aussprach. Daher fielen Hamann's Ansichten, die er, noch ehe sich dessen Schriften verbreiteten, bei vertrautem Umgange kennen lernte, auf einen ergiebigen Boden. Er begeisterte sich mit ihm für die frische Ursprünglichkeit des Naturlebens, und wenn Beide auch, als sie sich nach den Resten einer selbständigen und nationalen Naturdichtung umsahen, hauptsächlich bei der hebräischen Poesie verweilten, so

---

[1]) Rosenkranz, „Rede zur Säcularfeier Herder's" (1844).

ahnten sie doch auch gleich anfangs, daß in Shakspeare, in Ossian und Homer ein Geist wehte, welcher nicht nach den Begriffen der Schule zu messen war, und die Bekanntschaft mit den esthnischen, lettischen und lithauischen Liedern, welche Hamann in der Aesthetica erwähnt und Herder später in seinen Volksliedern voranstellte, regte sie an, solchen verborgenen und unbenutzten Schätzen immer eifriger nachzugraben. Hamann besaß mehr Tiefsinn, Herder dagegen war mit einem freieren und beweglicheren Geiste ausgestattet. Während daher jener, man möchte sagen, hinter seinen eigenen Entdeckungen zurückblieb und sie nicht gehörig benutzte, gelang es Herder, eine neue Welt ins Leben zu rufen. Denn er suchte die Gegenwart, welche Hamann nur durch seine Negationen entmuthigte und rathlos machte, für die Reformen zu bilden und zu begeistern, indem er über die Kluft, durch welche Hamann das Alte und das Neue geschieden, eine Brücke schlug. Hamann hielt das Heidnische und das Christliche mit starrer Rechtgläubigkeit aus einander, Herder fand in der Humanität, in dem Gehalte an reiner Menschlichkeit ein Element, welches beide verknüpfte und eine fruchtbare Ineinsbildung forderte. Hamann war geneigt, den Gebrauch der antiken Kunst und Literatur zu beklagen, weil sie zu tausend Irrthümern verführt und auch die poetische Darstellung an einen stumpfsinnigen Mechanismus gewöhnt. Herder durchwandelte alle Zeiten und Länder, um die Reste der Volkspoesie zu sammeln, doch er befreundete sich zugleich immer inniger mit der antiken Welt, so daß wir ihm über ihr Wesen und über den Werth ihrer Literatur die erste umfassende und gründliche Aufklärung verdanken. Mit Winckelmann und Lessing ist Herder oft verglichen worden. So verschieden ihre Anlagen waren, so verschieden war ihr Streben nach Art und Zweck. Eine Zusammenstellung, der man nicht ausweichen kann, sollte jedoch nicht zu einem Abwägen einzelner Mängel und Vorzüge führen, sondern ein erfreuliches Bild davon geben, wie sich die Thätigkeit dieser geistvollen und strebsamen Männer ergänzte. So mußte es Winckelmann wegen seiner tieferen Erfassung der hellenischen Kunst eigen sein, daß er nichts neben ihr achtete, daß er das Schöne auch nur in dem engen Umkreis der Sculpturideale erkannte und daß er nur den plastischen Styl der Darstellung zu schätzen wußte. Lessing benutzte die Grundsätze Winckelmann's für die poetische Kritik und spricht nirgends klarer und bestimmter als da, wo er durch ihn zu derselben Einseitigkeit verführt wird. So läßt sich die vortreffliche Charakteristik der Poesie im Laokoon doch nur auf die epische Seite

der antiken Darstellung anwenden und die Romantik wird mit allen ihren Ansprüchen abgewiesen, wie Lessing gemäß seiner Gleichgültigkeit gegen die Musik auch als Kritiker und Dichter weder der Lyrik noch den musikalischen Elementen des Epos und des Dramas zugethan war. Herder wieder hätte niemals das Wesen der antiken Kunst entdeckt, da er für die Eigenheiten des plastischen Styles keinen Sinn hatte. Gleichwol war er im Stande, äußerst wichtige Ergänzungen hinzuzufügen. Denn während Lessing von Winckelmann nur angeregt wurde, die Kunstwerke der Alten zu betrachten und ihre kritischen Grundsätze zu prüfen, faßte Herder vornehmlich das Volksleben der Hellenen als den Boden, aus welchem jene Werke und Theorien erwachsen, ins Auge [1]; er erwies, daß die Kunst der Griechen nur für den Nachahmer eine Kunst, an sich aber ebenfalls Natur sei, daß sie nicht auf willkürlich ausgeklügelten Gesetzen beruhe, daß vielmehr die Darstellungsweise der Dichter und Künstler, die Idealanschauung der Griechen, wie der Gedankenkreis nebst der Sprache, die Staatsform und die äußere Sitte nur Emanationen desselben Schönheitssinnes, desselben reinen Menschengefühles seien, die gleichsam die Wurzel des gesammten Volkslebens bildeten. Indem Herder so das antike Element bis zu seiner Quelle verfolgte, gewann er wieder einen Standpunkt, auf welchem er mit Winckelmann in der hellenischen Cultur die reifste Blüthe des menschlichen Geistes sehen konnte und sich gleichwol die Empfänglichkeit für die ganz entgegengesetzten Gebilde der kunstlosen Naturdichtung und der vielartigen Romantik bewahrte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Herder an Klarheit, Gründlichkeit und Sachkenntniß von Lessing weit übertroffen wurde, aber dieser war stets bedacht, nur so weit zu gehen, als ihn seine Bücher, seine Distinctionen und Syllogismen begleiteten. Herder übte, wie oft auch Winckelmann und Hamann, die Kritik als Dichter. Seine biegsame Phantasie, das feine Gefühl und die innere Anschauung eilten dem Gedanken vor. Wo Lessing Ansichten berichtigt, sucht Herder in schwungreichen Schilderungen den Sinn für das Schöne zu bilden, die Herzen für seinen Gehalt zu erwärmen und den Geist durch weitgreifende Combinationen anzuregen. Der Eine leitet uns zur Erkenntniß

[1] M. v. Collin, Anzeige der sämmtlichen Werke von F. v. Schlegel, in den „Wiener Jahrbüchern" (1824), 256 fg.

des Schönen, der Andere lehrt uns in ihm leben. Daher kam es, daß Lessing der Schöpfer unserer Kritik, Herder aber der Genius der Dichtkunst wurde, und so sollte Niemand sich Mühe geben, den einen Namen durch den anderen zu verdunkeln, denn jeder ist groß und einzig auf seinem Gebiete.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über Herder's Verhältniß zu den anderen Führern der Zeit gehen wir zu seiner Auffassung des classischen Alterthums über und zu seinen Ansichten von dem Schönen und dem Wesen der Kunst. Lessing war in engerem Sinne Gelehrter, man kann sagen, Philolog. Seine lexikalischen Arbeiten, die Beschäftigung mit Antiquitäten aller Art, die Auslegung einzelner Stellen aus den alten Classikern, wobei er bald den Text reinigt, bald die Scholien deutet und berichtigt, die Lust, Varianten zu sammeln, Conjecturen anzuknüpfen, die Neigung zu etymologischen Untersuchungen, dies Alles macht ihn zum Gelehrten. Seine Forschungen über Gegenstände der Aesthetik zeigen dieselbe philologische Methode. Vornehmlich beschäftigt er sich damit, in den verschiedenen Kreisen der Poesie die reinen Formen der Darstellung zu bestimmen, und wiewol er selbst seinen Charakter an den Alten gebildet, so sehen wir ihn doch nur gelegentlich sein Zeitalter an den ethischen Gehalt der antiken Literatur erinnern. Herder dagegen lebt ganz in den Ideen der Alten. Er ist kein Gelehrter von Fach, seine Methoden sind nicht schulmäßig. Er besaß jene wunderbare, Alles durchdringende Kraft des unmittelbaren Verständnisses. Indem er in der Seele der Dichter las, enthüllten sich ihm die Züge echter Poesie, mochten sie noch so verdunkelt und entstellt sein, und der Zauberstab, mit welchem er die Metalladern in den Gesteinen entdeckte, war nichts Anderes als der Sinn für das Menschliche. Im Anschlusse an die Alten hatte man als das Ziel der moralischen Cultur die Grazie, das sittlich Schöne, die Kalokagathie, die Philosophie des Sokrates bezeichnet. Herder vertauschte diese Namen mit dem der Humanität, wobei er jedoch die ethische Seite unseres Bildungszieles reiner auffaßte und dieselbe nicht wie die Anderen allein im Auge hatte. Jacobi und Wieland konnten sich, wie wir sahen, nicht weit über die Grazie der Sinnlichkeit erheben. Sie gingen auf die Anmuth und Zierlichkeit des Betragens aus, auf jene Art der Gemüthsbildung, welche nach Goethe's Ausdruck in der Nachsicht mit allen Schwächen besteht, mit eigenen und fremden; durchaus fehlte ihrer Kalokagathie die Hinwendung auf die Kraft des Menschen und auf die höchsten Zwecke des Lebens. Herder erklärt in seinen

Ideen zur Geschichte der Menschheit [1]), er wünsche mit dem Worte Humanität Alles zu umfassen, was des Menschen edle Organisation zur Vernunft und Freiheit betrifft, zu feineren Sinnen und Trieben, zur zartesten und stärksten Gesundheit, zur Erfüllung und Beherrschung der Erde; denn der Mensch habe kein edleres Wort für seine Bestimmung, als er selbst sei. An einem anderen Orte [2]) widerspricht er noch entschiedener der Ansicht Wieland's, ohne ihn zu nennen. Er wollte allerdings in die Humanität jene Lindigkeit und Milde bei den Fehlern und Leiden unserer Nebenmenschen einschließen, auch die Geselligkeit, jene sanfte Zuvorkommenheit im Umgange; aber jenes allein war ihm erschlaffend, dies blos reizend; dagegen sollten mit dem Bewußtsein der Mängel und Vollkommenheiten unserer Natur sich Thätigkeit und Einsicht verbinden, damit wir aus uns selbst den idealen Menschen machten, dessen Gottesbild in jede Seele geprägt sei. Nach dem Verhältnisse zu dieser Humanitätsbildung berechnete er die poetische Cultur der Völker, und wie uns auf dem Wege zu unserer Bestimmung die Griechen und Römer vorleuchten, so war er unablässig bemüht, den sittlichen Idealismus, welcher ihr Leben und ihre Schriften durchdrang, zu entwickeln. So zeigt er in vortrefflichen Analysen, wie Homer, den man damals noch mit der Roheit seines Zeitalters zu entschuldigen gewohnt war, bei der Zeichnung seiner Charaktere und solcher Scenen, in welchen die Leidenschaft tobt, die Würde und Schönheit der menschlichen Natur geschützt habe. Selbst Charaktere wie Paris und Helena, sogar ein Thersites, würden durch leise Züge der Menschlichkeit veredelt; ja über dem an sich Unmenschlichen, über einem langen Gedichte, das von Blut trieft, stehe der Dichter, ebenso wenig von der Wildheit berührt, als zu Haß und Verachtung fortgerissen, als ein Geist des Erbarmens, der für jeden Fallenden, sei er Freund oder Feind, ein Wort der Ehre und der Trauer übrig habe. Nicht seien zu jeder Zeit die griechischen Sitten und Verfassungen musterhaft gewesen, aber unzweifelhaft sei das emollit mores mittelbar oder unmittelbar der Endzweck gewesen, auf den ihre edelsten Dichter, Gesetzgeber und Weisen gewirkt. Von Homer bis auf Plutarch und Longin sei ihren besten Schriften, bei einer großen Bestimmtheit der Begriffe, eine so reizende Cultur der Seele eingeprägt, daß, wie sich an ihnen die Römer bildeten, sie auch uns kaum unge-

[1]) „Philosophie und Geschichte", IV, 184.
[2]) „Literatur und Kunst", XV, 71.

bildet lassen möchten. Auch den großen Autoren der Römer sei es mitten unter allen Unarten der Zeit möglich gewesen, die wahre Gestalt der Menschheit lebhafter anzuerkennen, stärker und reiner zu schildern. So hätten Persius, Juvenal, Lucan und Andere die Ideen und Sitten nach dem Richtmaß des Wahren und Guten, des Anständigen und Schönen geordnet; vor allen aber bezeichne Virgil seine Gesänge mit einem zarten Drucke der Menschenliebe. Selbst die Geschichtschreiber, Cornelius im Atticus, Sallust im Catilina, Tacitus im Agricola, ließen die Züge echter Humanität wahrnehmen, und Tacitus sei darin vor allen bewundernswerth, daß er bei der Schilderung der gräuelvollsten Zeiten keine Unthat beschönige, keine bessere Regung unbemerkt lasse und allen Charakteren nach dem Kanon der sittlichen Menschheit den Platz anweise, der ihnen gebühre. Vornehmlich aber ward Herder zu Horaz hingezogen, in welchem sich jene griechische Würde und Anmuth des Lebens am reinsten ausgeprägt, die dann nicht nur in seiner Gefälligkeit, Freundschaft und Liebe, in seiner Ansicht von der Größe und Schönheit des Daseins, sondern sogar in seiner persönlichen Abhängigkeit von Mäcenas und August sich lauter und edel, feierlich und fröhlich entfaltet. Demnach durfte Herder mit jener ruhigen Begeisterung, wie sie nur Wahrheit und Ueberzeugung an sich tragen, es aussprechen: wir würden, solange uns Griechen und Römer blieben, niemals eine Beute der Barbaren und Schwärmer werden. Diese Andeutungen werden für Diejenigen, welche Herder's Schriften kennen, hinreichend sein, um sie an zahlreiche Abhandlungen zu erinnern, in denen er an geschichtlichen Zuständen und literarischen Denkmalen nachweist, daß die Entfaltung des griechischen Lebens in allen Verhältnissen durch das reine Gefühl für die Würde der menschlichen Natur bestimmt wurde.

Wir fragen nun weiter, welche Ansicht Herder von dem Wesen der antiken Poesie aufgestellt. Es ist gewiß, daß er hier mit Winckelmann, dessen Schriften er eifrigst studirte, auf demselben Boden zu stehen glaubte, und doch schlug er unvermerkt eine ganz andere Richtung ein. Beiden war die Begeisterung für den Idealismus der Kunst gemein; beide nahmen auch an, daß die Formenschönheit nicht auf äußeren Gesetzen, sondern auf der Einstimmung der Form mit der inneren Bedeutung des Gebildes beruhe. Diesen Grundsatz entwickelt Herder in seiner Plastik, die 1778 erschien, aber schon zwischen 1768 und 1770 verfaßt war. Wie das innere Leben nach seinen unzähligen, oft unerkennbaren Gesetzen den leiblichen Menschen gestalte, die Härte und Weiche, das

Schroffe und die Rundung, Senkung und Hebung, Bewegung und Stellung, auch die kleinste Geberde verursache; so betrachtete Herder auch die Statue, nur wenn sie in allen Theilen von der Idee beherrscht würde, als ein lebendiges Werk der Schönheit, denn Schönheit sei eben „die Bedeutung (der Ausdruck) innerer Vollkommenheit“ [1]). Aus diesem Gesichtspunkte beleuchtet er die damaligen Streitfragen der Kunstkritik über die Unterschiede zwischen Sculptur und Malerei, über Färbung, Nacktheit und Bekleidung der Statuen. Immer hebt er hervor, daß sich die schöne Form nicht auf mechanischem Wege aus schönen Linien und Proportionen zusammensetze, sondern daß sie in Allem sich als nothwendigen Ausdruck einer inneren Vollkommenheit kundgebe. Diese Weise der Kunstbetrachtung zeigt einen Zusammenhang mit Lavater's Physiognomik; doch wollte Herder jene Aehnlichkeit nicht gern eingestehen, damit man nicht glaubte, er habe ein kleinliches Experimentiren im Sinne; denn mit heiliger Ehrfurcht stand er vor der menschlichen Gestalt, dem Ideale der Kunst, der höchsten Schöpfung der Natur; sie war ihm ein Plasma, das von beweglichem Thone bereitet, durch den Odem des inneren Lebens gestaltet worden und in allen Gliedern ausspreche, daß unser Gebilde einen schauerlich großen Ursprung hat. Diese Grundsätze der Plastik erinnern in allen Zügen an Winckelmann, aber Herder macht von ihnen einen ganz verschiedenen Gebrauch. Winckelmann suchte sich über die Ideale der Sculptur klar zu werden, um dann mit künstlerischem Blicke die Schönheit der Darstellung zu prüfen; Herder dagegen ward nur von der Bedeutung der Statuen angezogen; ihn beschäftigte allein die Idealbildung und er betrachtete auch die Kunst der Griechen wie ihre Poesie als eine Schule der Humanität [2]). Dieser Uebergang von dem ästhetischen Standpunkte zu dem humanistischen stellt sich klar heraus, wenn wir Herder nach Italien begleiten. Andere Reisende arbeiteten damals nur an der Kräftigung und Reinigung ihres Formensinnes; die Wirkungen auf Gemüth und Charakter waren ungeregelt und unbeabsichtigt und wurden den Freunden auch nur in Räthseln angedeutet. Die Briefe, welche Herder aus Italien an Gattin und Kinder schrieb, zeigen uns nicht den Kunstjünger, sondern den liebreichsten Menschen, dessen Gemüth unter den Denkmalen der Kunst nur bewegter, reiner, bewußter wird und ein neues Organ der Mittheilung

[1]) „Literatur und Kunst“, XIX, 95.
[2]) Daselbst XV, 158.

gewinnt. Gleich zu Verona waren ihm die Antiquitäten des Maffei nicht Denkmale der Kunstdarstellung, sondern nur Bilder zu den griechischen Epigrammen. Jene Sarkophage mit ihren schönen Symbolen, der Freund mit der gesenkten Fackel, die Hände, die einander auch auf dem Grabsteine mit Treue umschlangen, und die Kinder zwischen ihnen: Alles sprach zu Herder in einer anderen Weise als zu Künstlern. Zu Ancona liest Herder seine Odyssee; in ihm erwacht die Erinnerung an die Seescenen seiner Jugend; in dem holden Spiegel der Dichtkunst wird er sich zum irrefahrenden Odysseus, der sehnsuchtsvoll seiner fernen Penelope und der Kinder gedenkt. Italien und in specie Rom ward ihm eine hohe Schule, nicht sowol der Kunst als des Lebens. Zu Tibur wandelte er mit Horaz umher und gewann seinen Liebling jetzt siebenfach lieber, nachdem er die Wahrheit und Schönheit seiner Empfindungen für Natur und Leben hier klarer erkannt. Alles belebte sich ihm mit bedeutenden Persönlichkeiten der Vorzeit. Die Götterbilder zu Rom, welche Andere zeichneten und schilderten, erfüllten ihn mit größerer Liebe zu seinem Geschlechte; er erforschte den reichen Gehalt in den menschlichen Formen und Charakteren und mit dem weitesten Interesse ergab er sich in der Weltstadt zugleich den großen geschichtlichen Erinnerungen. Zu Neapel ergriffen ihn die süßen Zauber und Schrecken der Natur, die Gärten des Adonis, das Meer, der Vulkan; er fühlte, daß seine Seele dem Süden entstammt sei, nicht heimisch in den Nordländern, nur dahin verpflanzt. Himmel und Hölle, Elysium und Tartarus sah er hier erfunden, hier das Einzige und Ewige in den Gedichten Homer's und Virgil's. Alle Plätze, die an Virgil's Dichtungen erinnern, die Denkmale und Ruinen der Vorzeit wurden besucht. Nie hatten die Freunde Herder so gesund, so heiter, so jovialisch, so glücklich gesehen als in Italien, besonders in Neapel; doch fehlte es auch nicht an Zeiten, in denen er der Menschlichkeit seinen Tribut bezahlte und eine unaussprechliche Wehmuth bei den Trümmern der großen Vergangenheit empfand [1]). Daß ihn die alten Kunstwerke vornehmlich durch ihren bedeutungsvollen Inhalt anzogen, zeigen auch später die Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste (1794), in denen er die Statuen als Symbole für die verschiedenen Charakterformen unseres Geschlechts behandelt. Ihm eröffnete sich in den Kunstsälen ein heller

---

[1]) Siehe Herder's Briefe im 2. Theile der „Erinnerungen aus Herder's Leben“, von seiner Gattin; „Philosophie und Geschichte“, XXI.

Zodiakus der sichtbar gewordenen bedeutenden Menschheit und die Kunst betrachtete er als „die zweite Schöpferin, welche uns schweigend zurufe: Blicke in diesen Spiegel, o Mensch, das soll und kann dein Geschlecht sein. So hat sich die Natur in ihm mit Würde und Einfalt, mit Sinn und Liebe offenbart. Also erscheint das Göttliche in deinem Gebilde" [1]). Nach der Weise der Griechen verglich er das Wahre, das Gute und das Schöne. Jene beiden Elemente umfaßten Das, was in dem weiten Kreise unserer Verhältnisse und Bestrebungen der Menschheit geziemend und anständig ist, und bildeten demnach die sittliche Schönheit, die reinste Form und Wohlgestalt des inneren Menschen, weshalb es die edelste Aufgabe sei, sich und Andere zu dem süßen Gefühle der inneren Würde zu erheben. Nun sei aber das Wahre und Gute für sich nur in der Abstraction vorhanden, in dem wirklichen Leben äußerten sie sich stets gegenständlich in Gesinnungen und Handlungen. Alles habe Form und Weise, und diese Form des Wahren und Guten sei eben die Schönheit [2]). Diese Auffassung machte ihn zum Gegner Kant's; denn eine Kunst, welche jenen idealen Gehalt nicht zu ihrem Wesen rechnete, mußte ihm für ein leeres oder verderbliches Spiel gelten. Darauf kommen wir später zurück. Hier sei nur bemerkt, daß es Herder schwer wurde, sich in den Geist der plastischen Form zu versetzen, und daß er sie mehr bewunderte als liebte. Für diesen Mangel bot er jedoch eine reiche Entschädigung dar, indem er nun in der Auffassung der musikalischen und der symbolischen Darstellungsformen eine seltene Virtuosität entwickelte und nicht nur die Kunst und Poesie des classischen Alterthums (welche keineswegs allein, sondern nur hauptsächlich durch das plastische Princip bestimmt wird) von einer neuen Seite betrachten lehrte, sondern auch zum Verständniß der Natur- und Kunstdichtung anderer Völker leitete und zuerst den großen Gedanken aussprach, daß Deutschland bestimmt sei, den Culturgehalt der gesammten Weltliteratur in sich aufzunehmen. Die Vertauschung des christlichen Principes mit dem humanen, welches sich, wenn nicht am reinsten, so doch am vielseitigsten im Alterthume entfaltet, ferner die Achtung der Naturpoesie neben der Kunstdichtung und die Anerkennung der symbolischen und der musikalischen Darstellungsform neben der plastischen: dies bezeichnet das Verhältniß Herder's zu Hamann und Winckelmann; und wenn er nun in

[1]) „Literatur und Kunst", XV, 160.

[2]) Daselbst 204 fg.

manchen Beziehungen hinter ihnen zurückblieb, so war sein Theil eine so fruchtbare Vielseitigkeit, von der es schlechterdings kein zweites Beispiel gibt. Homer und Ossian, Pindar und David, Sophokles und Shakspeare stellten sich ihm, jeder in seiner Eigenthümlichkeit dar, aber neben einander weilend in derselben Sphäre einer schönen und großen Menschheit; er umfaßte in einem Bewußtsein den classischen, den orientalischen, den romantischen, den nordischen Charakter des Seelenlebens, ja in den Ländern der Wilden, an den Grenzen der bewohnten Erde war es ihm gegeben, noch die Trümmer der Humanität, die letzten blassen Lichter der den Völkern eingeborenen Gottheit zu entdecken. Wenn er sich hier ganz der Homerischen Einfalt, der schönen Ruhe im Fortschreiten hinzugeben scheint, wer muß es nicht bewundern, daß er wieder mit derselben Sicherheit jenen Wurf des Volksliedes, die seltsamen Sprünge der Phantasie in den nordischen Balladen zu würdigen wußte. Wiederum hat es Niemand so verstanden, in der classischen Ode Einklang und Melodie, Stetigkeit und Wechsel der Rhythmen mit dem feinsten Takte zu bestimmen, sich die Ode schon in ihrem metrischen Systeme als ein beseeltes Gemälde, als einen architektonischen Gesang vor die Seele zu führen, und doch entdeckte derselbe Mann auch in den formlosen Psalmen, in dem wirren Gange dithyrambischer Rhapsodien rhythmische Gesetze.

Zweites Capitel.

Herder's Schriften. Erste Periode: die antike Poesie in ihrem Verhältniß zur Dichtkunst überhaupt und als Vorbild für die neueren Dichter. Zweite Periode: das Naturschöne und die Berechtigung der Naturpoesie neben der Kunstdichtung. Verwandte Reformen in der Theologie und in der Geschichte. Dritte Periode: orientalische Symbolik und Antikes mit didaktischer Grundlage. Bemerkungen zu Gervinus' harten Urtheilen über Herder's Alter.

Wir wollen nun Herder's Schriften in chronologischer Folge durchgehen, dabei uns jedoch auf diejenigen, welche zur schönen Literatur gehören, und unter diesen auf die wichtigsten beschränken. So verschiedenartig die Dinge sind, für welche sich Herder interessirt, und wie sehr uns einzelne Urtheile neben anderen befremden, so hat uns doch jene allgemeine Charakteristik seiner Kritik darauf vorbereitet, daß wir bei ihm Geschmacksrichtungen, die sonst einander widersprechen, in einer höheren Einheit verbunden finden. In Königsberg und Riga beschäftigte sich Herder mit den Literatur-

briefen, und wie diejenigen Erzeugnisse der neueren Poesie, von welchen sie handelten, fast ohne Ausnahme ihren Ursprung antiken Vorbildern verdankten, so schien auch Herder in dieser Periode seiner Kritik nur ein Zögling der Alten zu sein. Doch war er bereits durch Hamann gegen die neuen Homere und Horaze mistrauisch geworden, und kein Urtheil in den Literaturbriefen mochte ihm daher mehr zusagen als jenes von Lessing, daß es bedenklich sei, in Klopstock oder Bodmer unseren Homer, in Cramer den deutschen Pindar, in Uz und Gleim Horaz und Anakreon ꝛc. zu sehen. Die Fragmente zur deutschen Literatur (1767), Herder's erste kritische Schrift, hatten vorzüglich den Zweck, jenen Satz durch eine ausführliche Vergleichung der Nachahmungen mit den Originalen zu bestätigen. Doch Herder ging noch weiter, denn nicht alle Verfasser der Literaturbriefe waren so einsichtsvoll und streng gewesen wie Lessing; er unterwarf Vieles, was selbst die Literaturbriefe geduldet oder gar gerühmt, von Neuem der Untersuchung, er rechtfertigte ihren Tadel durch eine richtigere Begründung, und seine Kritik griff nicht diesen oder jenen Nachahmer an, sondern mit einem Zuge corrigirte er die Geschmacksrichtung des ganzen Zeitalters. Die Fragmente unterscheiden sich von den Literaturbriefen wesentlich in Folgendem. Diese hatten die rauhen Copien orientalischer, griechischer, britischer Vorbilder getadelt, blieben jedoch in einer negirenden Stellung, indem man nur über den Mangel an Originalen, an Genies und Erfindern klagte. Der bloße Tadel der Nachahmungssucht mache aber nur kleinmüthig, das Klagen verdrossen, und man habe den Kranken ohne Hülfe gelassen, indem der Arzt ihm nur befehlend zugerufen: Sei gesund! Herder erklärte ferner, auch die Untersuchungen über das Genie, zu welchen bei uns besonders Young's Schrift über die Originale angeregt, jene Auflösung des heiligen Salböls der Originalität in seine Ingredienzen, gäben keine vivida vis animi. Durch feine Speculationen sei nie der Geist einer Nation geändert, aber durch große Beispiele allemal. Er werde daher die Musterwerke betrachten und zeigen, worin und warum man hinter ihnen zurückgeblieben; er werde aufmuntern, jedoch nicht dadurch, daß er die Nachahmer, was die Literaturbriefe hin und wieder wollten, mit einer genaueren Anweisung versah, sondern es sollte sich an der Originalität der Alten eine andere entzünden. Hierin lag sein Eigenthümliches. Zunächst erinnerte er die Dichter, welche nicht über den Kanzleistyl der Reflexion und der Wissenschaft hinauskamen und in dem Worte nur das Werkzeug des Gedankens zu sehen

gewohnt waren, an die schöne Wildniß der Natursprachen, an ihr frisches sinnliches Leben, ihren eigenen Numerus, ihre Machtwörter, Inversionen, Idiotismen. Dann ging er zu jenen Vergleichungen über und wies, mit weiterer Rücksicht auf den Charakter der orientalischen Dichtungen, an Breitenbauch's jüdischen Schäfergedichten nach, daß bei der Verschiedenheit der Natur, der Geschichte und Sage, der Denkart, Religion und Sprache jede Nachahmung der biblischen Dichtungsweise nur gefärbt, zerstückelt, unwahr sein könne, und dies Alles um so mehr, je enger sich die Nachbildung an Einzelnes anschließe. Ein Vergleich des Messias mit Homer wurde nicht ausgeführt, aber der epische Geist, welcher aus Homer bereits in Herder übergegangen war, nöthigte ihm doch ein Urtheil ab, und darum in dem Gespräche des Rabbi und des Christen jene merkwürdige, den ästhetischen und den theologischen Orthodoxen damals so ärgerliche Erklärung, daß Klopstock den Erlöser hätte menschlicher darstellen und den Fürsten dieser Welt mit derjenigen selbständigen Macht, welche ihm die Nationalmeinung der Juden beilegte, ausrüsten sollen, um eine epische Handlung mit bestimmten Charakteren und fortschreitender Entwickelung zu gewinnen. Es war in den Literaturbriefen (von Grillo) getadelt, daß Willamow sich in Dithyramben versucht, weil uns keine griechischen Dithyramben überliefert seien. Herder setzte hinzu, daß es, wenn sie da wären, um so mehr unmöglich sein würde, sie nachzuahmen, weil der ganze Bacchische Inhalt und der ursprüngliche, vor der Kunstbildung liegende Schwung der Natursprache für uns verloren gegangen. Je weiter ab von der strengen Nachahmung der Formen, desto mehr original, desto mehr antik! Darum war er nicht abgeneigt, Gleim neben Tyrtäus zu stellen, darum sah er Dithyramben in den brausenden Gesängen ohne Bacchus, darum schien ihm Klopstock dem Horaz congenialer als Ramler. Dieser wird hier noch geschont, aber als Herder in Italien Horaz' Luft athmete, schrieb er vertraulich: Ramler und seine Nachahmer sind steife ... gegen ihn; denn ihnen fehlt der Geist und die schönste Blume seiner Lieder, Leichtigkeit, Fröhlichkeit, lieblicher Anstand, das Gefühl der schönsten Lebensweise, welches seine Philosophie sowol als seine Begeisterung war. Wie bestimmt und maßgebend war Herder's Urtheil über Geßner's Idyllen! Die Literaturbriefe (Recens. von Moses) sahen Theokrit, Virgil und Geßner noch auf einer Linie, ja jeder folgende wurde über seinen Vorgänger gestellt, weil das Idyll uns ein höchst verschönertes Ideal zeigen solle; Herder aber schloß, dann müßte Fontenelle noch über

Geßner stehen, und doch seien diese vier Dichter nach ihrem wahren Werthe gerade in umgekehrter Folge zu ordnen. Andere Urtheile sind ebenso trefflich wie bekannt, da keine Literaturgeschichte dieser Zeit sie entbehren konnte. Wir begnügen uns, die Grundansicht in Herder's Worten hinzuzufügen: Es bleibt nicht schlechterdings ein Ruhm, wenn es heißt, dieser Dichter singt wie Horaz, jener Redner spricht wie Cicero. Aber das ist ein großer, seltener, ein beneidenswerther Ruhm, wenn es heißen kann: so hätten Horaz, Cicero, Lucrez, Livius geschrieben, wenn sie über diesen Vorfall, auf dieser Stufe der Cultur, zu der Zeit, zu diesen Zwecken, für die Denkart dieses Volkes, in dieser Sprache geschrieben hätten. Mit dieser Entschiedenheit konnte nur ein freier, selbständiger Geist zwischen der zufälligen Form der alten und der neuen Kunst hindurchgehen, um das ewig Unveränderliche, Aechte und Gleiche an die Spitze aller Theorie zu stellen; nur so konnte Herder den lateinischen Zuschnitt unserer Bildung hassen und doch die lateinische Literatur als ein fruchtbares Bildungsmittel preisen; nur so konnte er das Studium der griechischen hinzuwünschen und dennoch Originalität fordern. — Dieser ersten Periode, in welcher sich Herder vorzugsweise an das classische Alterthum anlehnte, gehören noch die Kritischen Wälder an (1769). Jedermann weiß, wie sehr das Studium und das Verständniß der Alten, insbesondere des Homer und des Virgil, durch diese Schriften gefördert wurden, und sie beweisen an tausend Jünglingen noch heute ihren belebenden Einfluß. Vorzüglich wichtig ist das erste Wäldchen, welches Lessing's Laokoon gewidmet ist. Es wird hier fast jeder Satz, den Lessing aufgestellt, noch einmal geprüft, doch nicht aus Eitelkeit, denn Herder wollte jedes Wort verleugnen, das zu Lessing's Verkleinerung geschrieben schien, und Lessing selbst wurde seiner Untersuchungen müde, weil er so wenige Leser fand, die ihn mit Herder's Aufmerksamkeit und Liebe zur Sache studirten. Nicht alle Aufsätze in diesem Wäldchen sind von gleichem Werthe. Schon Lessing selbst behandelte viele Dinge, welche nicht eine so umständliche Erörterung verdienten, und die Discussion hätte um kleiner Abweichungen willen nicht von Neuem beginnen dürfen. Andere Abschnitte geben kein reines Resultat, wenn man sich fragt, wer nun Recht habe, ob Lessing oder Herder. Dies liegt dann meistens an der Unbestimmtheit des Gegenstandes selbst. Dahin gehört die Untersuchung, ob die Homerischen Götter, wenn nicht besondere Umstände hinzutraten, dem sterblichen Auge sichtbar oder unsichtbar waren, ob sie der Dichter sich in einer übergroßen Gestalt

dachte ꝛc. Viele Streitfragen gewähren indessen auch das höchste Interesse, weil sie die Auffassung des Alterthums und das Wesen der Poesie betreffen. Es ist unnöthig, ins Einzelne zu gehen, um nachzuweisen, wie viel mal der Eine mehr als der Andere geirrt; Lessing's Verdienste sind unbestreitbar, und es genügt, an einigen Beispielen zu zeigen, daß Herder ihm würdig zur Seite stand. Das Verhältniß beider Schriften bringt es mit sich, daß Lessing hier als der eigentliche Ideenschöpfer und Führer erscheint, da Herder nur für Das, was feststeht, richtigere Gründe sucht und ferner die Resultate bald durch Einschränkungen, bald durch Erweiterungen der Wahrheit näher bringt. So geht Lessing von dem Satze aus, daß es sich sehr wohl mit dem Heroismus der Homerischen Helden vertrage, wenn sie, der menschlichen Natur getreu, bei Verwundungen ihren Schmerz durch Schreien kundgegeben, und daß die Dichter darum sowol den Laokoon als den Philoktet hätten schreiend darstellen können. Gervinus rügt [1]), daß Herder hier den Geist des Homer verliere. Jenes Schreien sei dem schwungreichen Manne nicht erhaben genug, es verderbe ihm seinen Homer, seine Achäer, es stimme ihm nicht mit seinem Ossian, dessen nordische Helden sammt dem Stumpfsinne ihres Heroismus er mit den menschlichen Achäern verwechsele. Herder behauptet aber nur, und wol mit Recht, daß Homer's Helden fast nie mit Geschrei zu Boden fallen. Ihren Heroismus suchte er auch nicht in einer Verhärtung des Gemüthes, denn er zeigt ja in langen Abschnitten, wie sehr die Griechen bei Allem, was das Herz bewegt, zu Thränen und zur Klage gestimmt waren. Wenn er seine Achäer mit den Helden Ossian's zusammenstellte, so erniedrigte er sie dadurch nicht zu stumpfsinnigen Unmenschen, denn jenen Helden Ossian's war ja bei ihrer eisernen Kraft dieselbe weiche Schwermuth eigen, und nur Lessing hatte angenommen, daß die nordischen Barbaren das menschliche Gefühl erstickten, um tapfer zu sein. Ferner mochte Herder nicht der Ansicht Lessing's [2]) beistimmen, daß Sophokles im Philoklet durch die körperlichen Schmerzen seines Helden das Mitleid erregen wollte, jedoch diesen Eindruck dadurch verstärkte und erweiterte, daß er zu ihnen andere Uebel gesellte. Nach seiner Meinung hat der Dichter auf die Verlassenheit, den Verrath, die Ohnmacht den Hauptton gelegt, mit welchen Leiden

---

[1]) IV (1840), 460.

[2]) Lessing's Werke (1825), II, 156, 157. Vgl. A. W. Schlegel, „Ueber dramatische Kunst und Literatur", (1809), I, 195.

der Seele sich die Schmerzen des Körpers verbanden. Er erfreute sich daran, daß Lessing so scharfsinnig die Gebiete der Poesie und der Malerei geschieden, aber die Gründe befriedigten ihn nicht, mochte er nun mit Lessing sagen, der Dichter wirke in der Zeit, der Maler im Raume, oder auch annehmen, es solle durch die Zeit und durch den Raum heißen. Das Successive sei ein trockener Nebenbegriff und bezeichne nicht mit Bestimmtheit die Poesie, da es jeder sprachlichen Darstellung eigen sei. Ferner wenn Homer auf die Weise einen Gegenstand beschreibe, daß er die Geschichte seiner Theile erzähle und das Coexistirende in ein Consecutives verwandele, so müsse die Phantasie ja doch, wolle man sich nun die Einzelnheiten als ein Ganzes denken, das Consecutive sich wieder in ein Coexistirendes umschaffen; folglich bleibe die Darstellung, mag sie nun beschreibend oder erzählend sein, sobald sie wirklich den Körper zeichnen wolle, in gleichem Grade mangelhaft und der Leser bedürfe in beiden Fällen der Kunst, nichts zu vergessen. Diese Einwendungen scheinen nun wol nicht aus der Luft gegriffen. Uebrigens zweifelte Herder nicht an der Sache, er suchte nur bessere Gründe und wollte lieber mit Aristoteles die Production des Malers als ein Gewordenes, Stehendes, als ein Werk betrachten, welches wirke, wenn es fertig sei, wogegen das Gedicht, welches sich dem Leser als ein Werdendes, Fortschreitendes mittheilt, im Fortschreiten durch seine Energie die Seele täusche und ergreife. Diese Erklärung, mit welcher die theoretischen Ansichten Klopstock's, die wir oben mitgetheilt, zu vergleichen sind, ist dunkel und hat auch ihre Mängel, doch verkannte Herder deshalb, wie die Anwendungen beweisen, nicht das Wesen des Epos. So nahm Lessing z. B. an, Homer habe wirklich zeigen wollen, wie der Bogen des Pandarus aussah, und nur um die frostige Beschreibung zu vermeiden, sich der Erzählung als eines Kunstgriffes bedient. Herder dagegen war der Meinung, daß Homer weit minder für die Gestalt als für die Geschichte des Bogens, welche uns von seiner Kraft eine Vorstellung gibt, habe interessiren wollen, und die Erzählung sei daher kein Kunstgriff, keine Veränderung der Darstellungsform, sondern sie gehöre als Erzählung zum ganzen Körper des epischen Gedichtes. Homer erzähle auch nicht, wie der Schild des Achill entsteht, damit es uns erspart werde, ihn aus einer Beschreibung kennen zu lernen, sondern seinen epischen Geist reize der Anblick des Werdens mehr als das Werk selbst ꝛc. Dies beweist zur Genüge, daß Herder nicht der Sinn für die große Manier des Epos fehlte. Um so überraschender

ist nun seine Bemerkung, daß nichts als Handlungen darzustellen nur im Wesen des antiken Epos liege. Wer wollte leugnen, daß dies Gesetz auch auf alle übrigen Gattungen der Poesie einen belebenden Einfluß ausübe. Doch wenn Gervinus selbst anführt, daß Herder graute vor dem Schreckensworte: nur Handlungen solle die Poesie darstellen! wo blieben seine Didaktiker und Lyriker! Die Poesie solle nicht malen! wo blieb sein Ossian und seine Orientalen! Und wo, bei der bloßen Hinsicht auf den plastischen Homer, wo blieben die romantischen Italiener, Ariost und Tasso! — so können wir in der That nur fragen, wo bleibt das Alles, wenn dieser epische Ton Homer's der ganzen Dichtkunst ohne Ausnahme Gesetze geben sollte. Herder's Einwand wird jeder Unbefangene für eine wirkliche Berichtigung halten. Ueberhaupt sollten wir nicht so an der Methode Herder's, an seinem Style, an einzelnen Irrthümern zerren, sondern das Große und Ganze im Auge haben. Es wird unvergeßlich sein, daß die griechische Literatur, insbesondere Homer und Sophokles und was sich zu ihnen gesellt, durch ihn ein neues Element der Cultur wurde, daß sie die Jugend des Göttinger Bundes ergriff, daß sie durch das goldene Zeitalter unserer Poesie hindurchwirkte, daß die Beschäftigung mit den Alten, erst seit Herder ihr durch jenen unerschöpflichen Begriff der Humanität die Weihe gab, sich trotz vieler Anfeindungen unter den ersten Bildungsmitteln hat behaupten können.

In den nächsten Jahren schien Herder sich von der antiken Literatur abzuwenden. Ossian, Shakspeare, Percy's Relicks, die Naturlieder der verschiedensten Völker beschäftigten ihn eine lange Zeit hindurch. Endlich schritt er zu dem großen Unternehmen, jenen Gegensatz der Naturdichtung und der Kunstpoesie, auf welchen Hamann hingedeutet, in dem hellsten Lichte zu zeigen. Die letztere sollte nicht verdrängt werden, aber der Kritiker sollte aufhören, in ihr allein das Vollkommene zu sehen, der Dichter nicht mehr eine ganz verschiedene Welt in ihre Form zwingen. Man sollte einmal nicht den Griechen, sondern den Menschen in seinem dichterischen Leben und Schaffen betrachten, um dann auch in der Kunstdichtung nicht mehr ein todtes Erzeugniß der Letterncultur zu sehen. In raschem Zuge folgten einander vorbereitende Abhandlungen, Beispiele und Erläuterungen, bis die eingewurzelten Vorurtheile beseitigt waren und die Achtung vor dem classischen Alterthum, welches seine Jünger mit dem Glanze der gelehrten Bildung schmückte, der Liebe zu den Liedern des rohen Volkes Raum ließ, welche eben Nicolai's feyner kleynerr Almanach Vol schönerr echterr

liblicherr Volcksljder (1777) dem Spotte preisgegeben. Das schmucklose Lied eines lithauischen Bauermädchens und die Oden der Sappho, der Schlachtgesang des Isländers und die Elegien des Tyrtäus, Verse, die weder Reim noch Metrum hatten, und eine Alcäische Ode, Ossian's Nebelbilder und das helle Licht der ionischen Epopöie: dem Allem sollte man eine gleiche Berechtigung, Vorzüge von verschiedener Art, aber von gleichem Werthe, zugestehen. Eine solche Umwandelung des Geschmacks und der Ansichten konnte nicht hervorgebracht werden, ohne Herder's reines Menschengefühl, ohne seine Liebe zu der Einfalt der Natur und des Volkes, mit der er sich in ihr innerstes Leben versenkte, nicht ohne seine Gabe, jeden ächten dichterischen Zug zu entdecken, ihn in der eigenen Sprache nachzubilden, und seine eigene Begeisterung Jedem, der für diese Dinge ein Herz hatte, mitzutheilen. Er schien es auf eine Verjüngung des ganzen Zeitgeistes abzusehen, so umfassend waren seine Pläne. Denn auch in der Theologie und in der Geschichte suchte er gleichzeitig die welke Stubenweisheit zu verdrängen. Es liegt außerhalb unseres Zweckes, auf seine Schriften, welche hierher gehören, weiter einzugehen, und wir wollen nur hervorheben, daß sie von demselben regen Sinne für das wahrhaft Menschliche und Lebendige beseelt sind, und daß dieselben Grundsätze, welche er in der poetischen Kritik befolgte, auch hier zu den wichtigsten Ergebnissen führten. Herder war nicht ein Freund jener Rationalisten, die das Licht nur in ihrem Lichte sehen, aber er liebte auch nicht diejenigen Orthodoxen, welche aus Frömmigkeit den Gedanken scheuten und über dem Buchstabendienste der Wahrheit vergaßen wie der Liebe. Ihn verdroß der kalte, greisenhafte Streit über Lehrmeinungen, welcher den Geist verwirrt und das Herz versäuert; die christliche Religion war ihm die Religion des Christus, der sich stets in Gott fühlte und sein Leben für die Brüder ließ. „Seid Himmel und nicht Erde!" In diesem Geiste faßte er auch die Geschichte Christi auf. In allen jenen wunderbaren Ereignissen und Handlungen war ihm nicht der äußere Verlauf die Hauptsache, sondern der Geist des Gehorsams, der Demuth, der Treue, der Menschenliebe, der sie durchweht; dieser soll das Herz ergreifen und uns zu dem geräuschlosen, aber festen Entschlusse vermögen, gesinnt zu sein, wie Christus es auch war. Der Trieb, hinter den Formen der Erscheinung das Wahre und Lebendige aufzusuchen, führte ihn zu neuen Ansichten über die sagenhaften und dichterischen Theile der Bibel, insbesondere über die Schöpfungsgeschichte, und er konnte die älteste Urkunde des Men-

schengeschlechts (1774), wie er sie auffaßte, in der That eine nach Jahrhunderten enthüllte Schrift nennen. Hier verband sich das religiöse Interesse mit dem poetischen. Die stumpfsinnige Verkennung des erhabensten Erzeugnisses der religiösen Volksdichtung und die Mishandlung des göttlichen Wortes erregten in ihm jenen Eifer, mit welchem er die Weisheit der christlichen Talmudschulen vernichtete und in flammender Begeisterung die orientalischen Kosmogonien erläuterte und nachdichtete. Seine Erklärungen waren im Gegensatze zu dem Schulwitze der Scholastiker und Physiker Unterricht unter der Morgenröthe. Es ist gewiß, daß diese Schrift von vielen Auswüchsen frei sein möchte, hätte Herder mit besonnener Ruhe gearbeitet; aber wer möchte auch einem Autor diesen Ungestüm verargen, den die Gewißheit neuer und wahrhaft großer Entdeckungen von Plänen zu Plänen fortriß. Noch stand sein Geist in der üppigsten Blüthezeit und jene Stimmung dauerte fort, in der er an Hamann schrieb: Spornen Sie mich an, Vieles zu entwerfen, aber nichts als Autor für die Ewigkeit ausführen zu wollen; es kommen immer die Jahre, da unsere Augen nicht mehr zeichnen, sondern ausmalen [1]). Noch enger schließt sich an jenes Interesse für die Volksdichtung die Uebersetzung und Erläuterung von Salomon's Liedern der Liebe (1778), und dieses Werk war wieder nur eine Vorarbeit zu der Schrift vom Geist der ebräischen Poesie (1782), welche eine erschöpfende Charakteristik jenes wichtigen Zweiges der orientalischen Volksdichtung gab und zugleich in geschichtlicher Gliederung den Umkreis der poetischen Anschauungen und Ideen zeichnen sollte, welche das hebräische Volk von dem Gesetze des Moses und den Propheten bis zu ihrer Erfüllung durch Christus, von der zurückblickenden Prophetie der Schöpfungsgeschichte bis zu der vorschauenden Apokalypse im Zusammenhange mit seiner politischen Geschichte entwickelt und dargestellt hatte. Alle diese Schriften trugen dazu bei, daß die Bibel, das alte, abgegriffene Buch, auch in literarischer Beziehung bei den Gebildeten wieder zu Ansehen gelangte, wie denn gleich neben der classischen Philologie die orientalische aufblühte, und daß das Christenthum und die antike Welt einander nicht mehr so schroff gegenüberstanden. Endlich sind auch die Ideen zur Geschichte der Menschheit (1784) ein Werk desselben Bedürfnisses, in den verschiedensten Erscheinungen eine höhere Einheit zu suchen, und ein Werk derselben

---

[1]) „Herder's Lebensbild", von seinem Sohne, I, 2. Abth. (1846), S. 179.

Gabe, jede dieser Erscheinungen in ihrem eigenen Lichte zu sehen, wobei Herder namentlich denjenigen Zeiten, in welchen die Völker sich erst aus dem sinnlichen Naturleben herausarbeiteten, seine Liebe zuwendete. Wie für alle Wissenschaften, so trat auch für die Geschichte eben erst die Epoche der werdenden Organisation ein und vor ihr lag die Periode des Sammelns. Die allgemeinen Weltgeschichten suchten nur den ungeheueren Stoff zu erschöpfen. Kein Faden leitete durch diese Labyrinthe, und wo die Urtheile hinzutraten, legte man doch an Alles nur den Maßstab der Gegenwart, wie denn selbst die Darstellung des Thatsächlichen von Vorurtheilen gefärbt war. Namentlich pflegte man die Jugendzeit der Völker nur als eine geistige und sittliche Wildniß zu behandeln und die Sagen als Träume der kindischen Unvernunft oder als neuere Erfindungen der Priester zu verachten. Die erste allgemeine Ansicht von der Geschichte der Menschheit, welche von Voltaire ausging, war ebenso flach wie trostlos. Die Erde, hieß es, ist ein Schauplatz der Vergänglichkeit. Ein Geschlecht nach dem anderen sinkt dahin, und ihre wilden Leidenschaften beschleunigen den zerstörenden Gang der Natur. Die Menschheit wird im Kreislauf der Jahrhunderte weder weiser noch glücklicher; denn das gereifte Alter wird, nachdem es selbst kindisch geworden, immer wieder von einer thörichten Kindheit abgelöst, welche den Stein des Sisyphus hinaufrollt, um einst selbst die nutzlose Arbeit wieder Anderen zu überlassen. Wozu diese Lasten, welche ein liebloser Gott uns auflegte, ohne uns zu fragen? wozu ein Leben, in welchem auch noch der Mensch den Menschen verfolgt, in welchem die wilde Macht und die boshafte List sich mit der Willkür des Schicksals zu Gewaltthaten verbinden? Diesem Nihilismus trat Herder entgegen. Die Natur war ihm ein sprechendes Zeugniß von einer festen und gütigen Weltordnung, und diese letztere konnte nicht den Menschen von sich ausschließen und ihn dem Zufall preisgeben. Er verfiel auf den ebenso einfachen wie folgenreichen Gedanken, den Menschen als ein Geschöpf der Natur und mit ihr im Zusammenhange zu betrachten. Schon aus der höheren sinnlichen Organisation des Menschen ergab sich seine höhere Bestimmung, und diese, welche das Räthsel der Weltgeschichte löst, fand er in der fortschreitenden Bildung der Menschheit zur Menschlichkeit. Auf diesem Wege unterstützt uns die Natur, deren zerstörende Kräfte mit der Zeitenfolge den erhaltenden nicht nur unterliegen, sondern auch selbst zur Ausbildung des Ganzen dienen. Es unterstützt den Menschen seine eigene innere Natur, die es nicht zuläßt, daß der Strom der

Cultur, wenn er auch in weiten Biegungen seinen Lauf verlängert, zu seiner Quelle zurückfließt. Ihm steht endlich die weise Güte des Schicksals zur Seite, daher es keine schönere Würde, kein dauerhafteres und reineres Glück gibt, als im Rathe derselben zu wirken [1]). Die Natur bestimmt jedoch auch die Form seines Daseins und seiner ganzen Lebensthätigkeit. Die politische Geschichte der Völker bleibt lückenhaft ohne die Geschichte ihrer Sitten, Lebensweise, Neigungen, Denkart, ihrer Sagen, Religion und Künste, und dies Alles wieder hängt auf das Innigste zusammen mit der Beschaffenheit des Bodens, den sie bewohnen, seiner Erzeugnisse, seines Klimas. Diese nöthigen und befähigen den Menschen, sein Wesen nach den verschiedensten Seiten zu entwickeln, aber allenthalben bleiben dieselben Grundzüge, und alle Völker, alle Zeiten arbeiten, wie verschieden die Missionen sind, welche Natur und Schicksal ihnen ertheilte, an demselben großen Werke. Mit diesem Werke schließt einst die Geschichte der Menschheit, dasselbe reicht jedoch über die Erde hinaus, wie der Mensch selbst in der Reihe der sichtbaren Geschöpfe deren letztes Glied ist, aber als das erste in der Kette der Wesen einer höheren Ordnung die Erde verläßt und sein wird, wenn sie selbst nicht mehr ist. Nach diesem Systeme ordnete und beleuchtete Herder die Geschichte der Völker, und auch dieses Buch steht an der Spitze eines mächtigen Zweiges der Literatur. — Gehen wir nun wieder zu den Reformen in der poetischen Kritik zurück. Der traurige Winter, den Herder 1770—71 in Strasburg verlebte, führte ihn mit Goethe und dessen Freunden zusammen, denen seine Winke über Shakspeare und die Naturdichtung eine neue Welt erschlossen, die sie nun, der leblosen Kunstverse überdrüssig, mit ungestümem Eifer erobern wollten. Hiermit begann die sogenannte Sturm- und Drangperiode. Herder selbst gab 1773 die Blätter von deutscher Art und Kunst heraus. Sie enthielten seine instructiven Briefe über Ossian und die Lieder alter Völker, welche jetzt vor der Sammlung der Volkslieder stehen. Ferner zeigte er, daß Shakspeare nicht nach den Eigenthümlichkeiten des griechischen Dramas zu beurtheilen sei. Eine wichtige Zugabe war Möser's patriotische Vorrede zu seiner Osnabrückischen Geschichte und der Aufsatz über den Strasburger Münster von Goethe, der in gleichem Sinne forderte, daß man auf die gothische oder deutsche Baukunst nicht das Säulenprincip der an-

---

[1]) Hierüber muß man das 15. Buch der Ideen lesen, welches auch der Sprache nach wahrhaft classisch ist.

tiken anwendete, da beiden verschiedene locale Bedingungen Gesetz und Form gegeben. Endlich erschienen Herder's Stimmen der Völker (1778), die erste umfassende Sammlung und die erste ungeschminkte Uebersetzung von Volksliedern. An allen Weltenden tauchten Dichtungen auf, die jede in ihrer besonderen Weise das menschlich Schöne zur Darstellung brachten und immer von dem Frühlingshauche des frischen Naturlebens durchweht waren. Die griechische Form verlor ihre Alleinherrschaft, der Schwache seine Stütze, der Starke die Fessel. Die wunderbare Erscheinung, daß sich in der Seele eines einzigen Mannes das Schöne in tausend verschiedenen Gestalten wiedererzeugte, der Beweis, daß es auf demselben Gebiete so vielfache Eigenthümlichkeiten geben könne, entzündete den Glauben an eine eigene Originalität, und wenn das Naturleben selbst auch für immer verloren war, so erwachte doch ein kräftiges, an wichtigen Fortschritten fruchtbares Gefühl für dasselbe. Merkwürdig ist es, daß Herder bei dieser großen Vielseitigkeit sich die Gabe erhielt, alles Ungleiche durch eine bestimmte Umgrenzung von einander abzusondern. Er tadelte es, daß Denis in seiner Uebersetzung Ossian's (1768) die lyrischen, leidenschaftlichen und abgebrochenen Gesänge desselben in Hexameter gekleidet. Er verlernte es nicht, Sophokles zu schätzen, als er Shakspeare empfahl; das griechische Drama beruhe auf der Simplicität der Tradition, der häuslichen, staatlichen und religiösen Verhältnisse und befolge nicht der Kunstregel zu Liebe, sondern nach seiner Natur das Gesetz von seinen Einheiten, während das englische Drama, als ein Erfundenes der neueren Welt, mit seiner Universalität und Complexion wieder naturgemäß andere Formen brauchte und bildete. Trotz seiner Achtung vor dem Antiken verwünschte er die Einseitigkeit unserer geschmackvollen classischen Kunstrichter, die es nicht zulassen wollten, daß der Manessesche Codex in unserer Literatur wieder lebendig würde, die unsere Poesie zu einem bunten, artigen Paradiesvogel gemacht, der keinen Fuß habe, ihn auf die deutsche Erde zu setzen, während die englischen Dichter dadurch groß geworden, daß sie sich nicht von ihrem nationalen Boden verdrängen ließen [1]).

Nach der Herausgabe der Volkslieder beschäftigte sich Herder mit der hebräischen Poesie; diese Studien und die Durchforschung der Vorwelt, welche die Ideen zur Geschichte veranlaßten, führten

---

[1]) In dem Aufsatze „Ueber die Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst" (1777); „Literatur und Kunst", VII, 59.

ihn zum dauernden Aufenthalte in den Orient. Das Beschauliche, Sittliche, Gemüthvolle des Morgenlandes zog ihn an, ebenso die sinnbildernde, in Duft und Schimmer hinträumende Phantasie des Südens. Herder verlor in dieser Zeit das Antike nicht ganz aus den Augen, aber er hob aus der alten Literatur nur Das heraus, was denselben gnomischen und symbolischen Charakter hatte. Dieser ist der ganzen Reihe von Uebersetzungen, Abhandlungen und Gedichten gemeinsam, welche Herder in den Zerstreuten Blättern (1785—97) herausgab. Die Dichtungen aus der morgenländischen Sage, die Uebersetzung des Rosenthales, die Sprüche der Bramanen, die Vorrede zu Forster's Uebersetzung der Sakontala und Anderes aus der orientalischen Poesie, wozu man noch die Legenden zählen kann, bilden den eigentlichen Stamm der Sammlung. Herder wußte, daß es eine Dichtkunst von höherem Werthe gebe, und war zufrieden, den Vorwurf zurückzuweisen, daß eine Lecture dieser Art den Geschmack verderbe. Nur der könne irregeleitet werden, welcher weder einen festen noch einen allgemeinen Geschmack gehabt, der vielleicht in einem Winkel der Erde tändelnd stehe. Sei denn nicht die ganze Erde des Herrn ein Wohnplatz der Menschheit? Wenn Aganippe, Arethusa, Dirce und Cephissus angenehm rauschten, warum sollte nicht dort auch der Jordan, der Kur, der Ganges labende Wellen treiben? warum nicht auch ein Bach in der Thebaischen Wüste? Was die Sammlungen aus der älteren deutschen Literatur enthalten, gehört größtentheils zur Lehrdichtung. Dieselbe Neigung zur gnomischen, sinnbildernden Poesie führte ihn dann zu der ebenso anspruchslosen Bearbeitung der griechischen Anthologie (in der ersten und zweiten Sammlung 1785—86). Er übersetzte nicht, sondern er verpflanzte in freier Nachbildung diese Blumen in unsere Literatur, als ein Gartenfreund, der nach Heyne's Zeugniß jene glückliche Hand besaß, unter welcher Alles gedieh. Die Epigramme sind von einer Abhandlung begleitet, welche an Klarheit und Schärfe in der Begriffsbestimmung weit hinter der von Lessing zurückbleibt, jedoch darin Recht hat, daß Erwartung und Aufschluß, oder, wie ältere Kritiker es nannten, expositio und clausula, protasis und apodosis [1]), sich blos auf einen engen Kreis der griechischen Epigramme anwenden lassen. Herder liebte weniger das witzige und satirische Epigramm mit seiner Pointe, als das gnomische und das sentimentale, und so lagen diese sinnigen Aussprüche einer gemüthvollen Lebensbetrachtung

[1]) „Literatur und Kunst", X, 166, 198.

damals ganz auf seinem Wege. Wiederum überschätzte er nicht die Gattung, sondern er empfahl sie den Jünglingen für ihre poetischen Uebungen, weil diese Dichtungsart einen so leichten Uebergang von allem Anschaulichen, was den menschlichen Geist oder das Herz interessiren kann, zu einer reinen Exposition und zu einer bestimmten, energischen Sprache gewährte; weil der Jüngling an dem Epigramme die schöne Rundung, die liebliche Klarheit, ein Eilen zum Ziele auf dem kürzesten, treffendsten Wege lernen könne, während die Ode ihn gewöhnlich zum Schwärmen, das Idyll zum Schlendern verführe. Mit den Dichtungen aus der morgenländischen Sage stimmen in Anlage, Ton und Zweck die Paramythien (1785) überein. Herder unterschied genau zwischen den epischen und den allegorischen Gestalten der alten Götterdichtung [1]. In den Paramythien finden wir nicht die Götter und auch nicht die Heroen des Epos, sondern Tag und Nacht, Schlaf und Tod, Phöbus, Aurora, Echo dienen zu Symbolen, auch Juno, Pallas und Venus treten nur in ihrer alten allegorischen Bedeutung auf. Ja, die Turteltauben, die Rosen und Lilien bringen uns dem Oriente noch näher. Herder wollte keine classischen Epopöien verdrängen; er bezeichnet die Paramythien als Spiele mit den Mythen und wünschte nur durch die ethische Anwendung der alten, verbrauchten Märchen Seelen von kindlicher Einfalt zur Nachbildung zu reizen. Seine eigenen Gedichte hat Herder niemals selbst gesammelt; die meisten waren nicht zum Drucke ausgearbeitet, sondern freie Ergüsse des Herzens, Stimmen des Gefühles, welches auszusprechen ihm Bedürfniß war. Er las oder schrieb fast täglich etwas Poetisches, um in Ermüdung oder Misstimmung seine Seele zu erheitern. Nur eine kleine Anzahl von Gedichten gab er selbst 1787 in den Zerstreuten Blättern unter dem bescheidenen Namen von Bildern und Träumen heraus. Auch diese Gedichte, die zum Theil zwanzig Jahre früher verfaßt sind, enthalten schon eine Reihe von Paramythien. Hier erzeugen Aether und Liebe die glückliche Dämmerung des Lebens; dort erlangen Zeus und Tellus ihren Theil an dem Kinde der Sorge; Flora warnt ihre ungeduldig frühen Blumen ꝛc. Manche dieser Gedichte [2] fanden Freunde und sind wol auch noch nicht vergessen, die meisten

[1]) „Literatur und Kunst", XX, 202.

[2]) Z. B. das Saitenspiel (Was singt in euch, ihr Saiten?), die Wassernymphe (Flattre, flattr' um deine Quelle), der Eistanz (Wir schweben, wir wallen auf hallendem Meer); außerdem wären einige Legenden anzuführen.

jedoch hätte man bei der Herausgabe der Werke, wie Herder selbst es that, fortlassen können; denn er war kein Dichter, und sein Beruf war die Reproduction, für welche er das seltenste Talent besaß. Zwei antiquarische Aufsätze, eine Untersuchung über die Vorstellungen der Alten von der Nemesis und ein Nachtrag zu Lessing's Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet (1786), gehören insofern zu dem übrigen Inhalte der Zerstreuten Blätter, als sie sittlich-religiöse Gegenstände betreffen und zugleich den Zweck haben, die Ansichten der Gegenwart und ihren Charakter zu bilden und so das Schulmäßige, Gelehrte ins Leben zu verwenden. Herder zeigt, daß die Nemesis keine Rach- und Plagegöttin gewesen, sondern über der Sophrosyne, über der Nüchternheit und weisen Mäßigung des Gemüthes gewacht. Er rühmt dann, daß die Griechen klarer und schöner als selbst die Morgenländer und irgend eine Nation der Erde das poco piu und poco meno der menschlichen Geselligkeit, d. i. den feinen Umriß in der Gestalt und Kunst des Lebens ausgedrückt. Sie empfahlen ein weises Maß, Ordnung und Umriß in allen Begierden und Anstrebungen, ja selbst in Urtheilen und Wünschen der Menschen, während wir so gern das Unendliche im Sinn haben und glauben, daß die Vorsehung immer nur dazu mit uns beschäftigt sein müsse, um uns aus unsern Grenzen zu rücken, unsere Schranken unendlich zu erweitern und uns die Ewigkeit in der Zeit, d. i. den Ocean in der Nußschale zu genießen zu geben. Unsere Metaphysik und Wortphilosophie und unser Jagen nach Kenntnissen und Gefühlen, die über die menschliche Natur hinaus sind, kennt keine Schranken, und so sänken wir, nachdem wir uns in jungen Jahren vergeblich aufgezehrt, im Alter wie Asche zusammen, ohne Form des Geistes und Herzens, vielmehr also ohne schönere Form der Menschheit, die wir doch wirklich erreichen könnten [1]). Jener Nachtrag zu Lessing führt folgenden Hauptgedanken aus. Man möge daraus, daß die Griechen sich den Tod als einen freundlichen Genius dachten, nicht schließen, daß sie überhaupt die Bitterkeit desselben nicht empfunden. Ihre Gedichte und Grabsteine redeten von den Keren und anderen Symbolen einer harten und wilden Todesereilung, und bei ihren sinnlichen Begriffen von dieser und jener Welt mußten sie den Abschied von der schönen Sonne und den Niedergang zu den traurigen Wohnungen des Pluto nur schmerzlicher fühlen. Der Genius mit der gesenkten Fackel sei, was Lessing selbst auch

---

[1]) „Literatur und Kunst", XIX, 187.

nicht behauptete, weder das einzige noch das allgemeinste Bild des Todes gewesen, sondern er stelle wol nur die Ruhe nach dem Tode, den Hüter des Grabes vor und gehöre mit zu denjenigen freundlichen und trostreichen Symbolen, welche die Alten unter jene ernsten und schrecklichen Bilder gemischt. Sehr charakteristisch unterscheiden sich beide Abhandlungen dadurch, daß Lessing nur das artistische Moment im Auge hat, Herder jedoch die Vorstellung nach ihrer sittlichen Bedeutung erläutert.

In den neunziger Jahren kehrte Herder wieder zu dem eigentlichen Stamme der antiken Literatur zurück, und wir sehen die merkwürdige Erscheinung, daß er von Ideen, die er mit hervorgerufen, als sie sich ausgebreitet hatten und ausreiften, wieder selbst angeregt wurde. Vor dreißig Jahren war durch ihn und Lessing gezeigt worden, wie man die alten Dichter, namentlich Homer, auffassen müsse, um an ihnen die lauterste Quelle der Geschmacksbildung zu haben. Die Göttinger Dichter, endlich auch Schiller und Goethe, betraten den Weg des neuen Hellenismus, und auch die classische Philologie bildete bereits einen Friedrich August Wolf (1759—1824), in dessen Geiste sich die Alterthumskunde zu einer organischen Wissenschaft gestaltete und der jetzt durch seine Prolegomena zum Homer (1794, 1795) das allgemeinste Aufsehen erregte. Herder selbst nahm seine früheren Untersuchungen wieder auf und schrieb 1795 für Schiller's Horen die Aufsätze: Homer ein Günstling der Zeit, und Homer und Ossian. In jenem unterstützte er Wolf's Ansicht, daß Ilias und Odyssee von verschiedenen Verfassern seien, mit Gründen, die aus dem Wesen des Volksepos hergenommen waren. Dahin gehört auch: Homer und das Epos, eine Abhandlung in der Adrastea (1803) [1]. In Homer und Ossian werden die Gedichte des Letzteren ebenfalls als eine Sammlung von Volksgesängen betrachtet und nach ihrem Wesen von den Homerischen unterschieden. Griechenland war für Herder, wie sein Hausfreund Jean Paul berichtet, stets das Höchste, und wie allgemein auch sein kosmopolitischer Geschmack lobte und anerkannte, so hing er doch, zumal im Alter, wie ein vielgereister Odysseus

[1]) Leider geriethen Herder nebst Heyne und Wolf hierüber in einen unerfreulichen Streit. Vor Herder's Erläuterungen über die Volksdichtung waren Ansichten, wie sie Wolf aufstellte, unmöglich und dieser hätte sich daher nicht als den ersten Entdecker betrachten sollen; dagegen war Herder schuldig, die scharfsinnige und bündige Beweisführung der Prolegomena mit größerer Wärme anzuerkennen. Vgl. Körte im „Leben des Philologen Wolf" (1833) und Schlesier „Erinnerungen an Wilhelm von Humboldt" (1843), I, 349.

nach der Rückkehr aus allen Blüthenländern, an der griechischen Heimat am innigsten. Dieser Vorliebe für die antike Literatur entsprangen auch die Terpsichore (1795—96) mit einer Uebersetzung der in Horazens Styl gedichteten Oden Balde's (1603—68) und Abhandlungen über die griechische Lyrik, ferner die Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste (1794—96), eine weitere Ausführung Dessen, was er in seiner Plastik angedeutet, endlich Aufsätze über die Humanität der Alten, auf welche bereits hingewiesen ist. Auch die Uebersetzung von vielen Oden, Briefen und Sermonen des Horaz, von drei Satiren des Persius und zehn Oden Pindar's, welche größtentheils erst nach Herder's Tode herausgegeben wurden, und die herrlichen Briefe Ueber das Lesen des Horaz an einen jungen Freund (in der Adrastea 1803) zeigen, wie gern er mit den alten Dichtern verkehrte und für ihr Verständniß Sorge trug.

Ein ganzes Menschenalter hindurch hatte Herder mit jugendfrischer Schöpferkraft in kurzen Zwischenräumen eine bedeutende Reform nach der anderen hervorgerufen. Das Wesen der antiken Poesie wurde nicht mehr in einer mechanischen Regelmäßigkeit der Formen gesucht, das naive Element der Volksdichtung und die orientalische Symbolik gelangten neben dem classischen Principe zur Geltung, die Theologie und die Geschichte erhielten ganz neue Grundlagen. Was Herder gegen das Ende des Jahrhunderts und später schrieb, war meistens nur eine historische Ausführung früherer Ansichten, und durch jene großen Leistungen verwöhnt, vermißte man an den späteren Schriften gleichsam den frischen Glanz eines sprossenden Frühlings. Endlich trat Herder noch einmal mit jugendlicher Kühnheit, aber nicht mit demselben Glücke in der Metakritik (1799) und in der Kalligone (1800) gegen Kant auf, und diese Schriften nebst der Adrastea (1801—3) bezeichnen nun eine Periode, in welcher Gervinus einen Rückschritt ins 17. Jahrhundert findet. Manche Schwächen, welche er Herder in seiner Anklage (IV, 479 fg.) [1]) zum Vorwurfe macht, sind auch nicht zu leugnen, doch ist Vieles zu scharf betont und das Meiste läßt sich entschuldigen, Einiges sogar rechtfertigen, wenn man es nicht aus dem Zusammenhange herausreißt. Obgleich es mir nicht zukommt, gegen Gervinus zu schreiben, will ich doch versuchen, den einzelnen Sätzen ein Gegengewicht zu geben, damit nicht die Nachbeter unter

[1]) Cäsar v. Lengerke in „Herder, ein Gedächtnißwort" (1844) hat sie sogar in Reime gebracht.

den Literatoren, welche sich dadurch einen Schein von Selbständigkeit zu geben pflegen, daß sie Gervinus' Urtheile, wenn er rühmt oder tadelt, überbieten und mit grellen Farben ausmalen, Herder's Andenken mit ganz falschen Berichten verdunkeln.

Zunächst rügt es Gervinus, daß Herder, „der so ausdrücklich wider Klopstock über die Vermischung des Schönen und Guten Klage geführt, sich schon in den achtziger Jahren, als die alleinseligmachende Kantische Philosophie und der neue Kunstgeschmack die schönen Formen vom Sittlichen und Nützlichen trennte, empört; seine Losung sei jetzt gewesen, das Schöne, Wahre und Gute unzerstreut und unzertrennlich". Hiergegen kann man Herder insofern nicht vertheidigen, als er in der That das reine Formprincip, welches Kant für die Künste in Anspruch nahm, nicht anerkannte. Dieser Fehler wird jedoch, wenn man die Sache selbst und die damaligen Verhältnisse in Betracht zieht, nicht unverzeihlich sein. Die fortschreitende Wissenschaft hat sich überhaupt bei dem formalen Gesichtspunkte der Kantischen Aesthetik nicht beruhigen können; sie hat ebenfalls auch auf den Inhalt der Kunstwerke Rücksicht nehmen müssen. Mögen wir nun diesen Inhalt mit Herder das Wahre und Gute nennen, oder mit Anderen das Vernünftige und Freie, oder auch das Bedeutende und Gehaltvolle, mögen wir sagen, daß die Kunst den Launen und der Flachheit des menschlichen Treibens ein höheres Leben entgegenzustellen, daß sie die Bewegungen des Gemüthes durch ihre Bilder zu wecken und zu läutern habe: immer drängt uns die Sache selbst dazu, bei der Betrachtung des Kunstwerkes auch an seinen Inhalt bestimmte Forderungen zu stellen. Nun ist es zwar seit Kant ausgemacht, daß die Kunst nicht zu einer Dienerin didaktischer Zwecke werden soll, doch sie wird es nicht, wenn sie zugleich jene Forderungen befriedigt; denn auch solche anscheinend materielle Bedingungen haben einen ästhetischen Charakter, da nicht äußere Bildungszwecke, sondern die Schönheit selbst es fordert, daß das dargestellte Leben von der Lüge und Leerheit wie von der Unsittlichkeit unbefleckt bleibt. Die Schönheit der Darstellung und die Schönheit des Kunstwerkes sind lange nicht dasselbe. Denn die letztere bestimmt sich zugleich nach dem Verhältnisse des Inhaltes zu der Bedeutsamkeit und Wahrheit, zu der sittlichen Würde, Lauterkeit und Hoheit der Ideen, und wenn allerdings Gegenstände und Ideen erst durch Vermittelung der Form zu Erzeugnissen der Kunst werden, so folgt daraus noch nicht, daß die Schönheit der Form allein den Werth des Kunstwerkes ausmacht. Nie wird z. B. ein Geizhals,

sollte auch seine Leidenschaft in allen Zügen mit vollendeter Treue und Lebendigkeit geschildert sein, die Kritik befriedigen, sobald seine Gesinnung nicht zugleich vor dem Lichte der Vernunft, welches mit ruhiger, unveränderlicher Klarheit das ganze Kunstwerk erfüllt, als lächerlich und niedrig erscheint. Dasselbe gilt von allen Verirrungen des Gedankens und der Leidenschaft. Keine Dichtung, kein Gemälde, die ein nichtiges und verwerfliches Scheinwesen verherrlichen oder nur entschuldigen, können auf den Preis der Schönheit Anspruch machen, sollten sie der Form nach auch die glänzendsten Schöpfungen sein, und Verstöße dieser Art beleidigen nicht blos Vernunft und Moral, sondern auch die Aesthetik; denn die Wahrheit und Schönheit der künstlerischen Idealbildung und Darstellung selbst fordern es, daß, wie dort der Geiz seinem wahren Wesen gemäß als ein Schmuz der Seele bezeichnet werden muß, jede Verblendung, Willkür und Unfreiheit als ein Abfall von der Harmonie der sittlichen Weltordnung zur Erscheinung kommt. Man thut sehr Unrecht, wenn man das Kunstideal der Alten allein in der Formenschönheit sucht, welchen Irrthum vielleicht Winckelmann veranlaßt hat. Bei Goethe finden sich hierüber schwankende Ansichten. Bisweilen verlegt er den ganzen Schwerpunkt der Kunst in die Darstellung, und so manche seiner eigenen Dichtungen bezeigen dieselbe Einseitigkeit. Dann wieder fordert er entschieden die Ineinsbildung beider Elemente. So würde Herder mit folgenden Bemerkungen zu Winckelmann's Auffassung des antiken Ideales sehr zufrieden gewesen sein. Goethe sagt: Mengs' Einfluß habe Winckelmann vermocht, die Schönheit unbedingt als das Hauptprincip der alten Kunst aufzustellen: eine Behauptung, welche allerdings wahr sei, solange man sie auf den ganzen Begriff von der Kunst ausdehne, und hingegen eine höchst schädliche Wirkung haben müsse, sobald man sie engherzig auf die Formen allein einschränke, wie leider noch von Manchen geschehe. Im Uebrigen sei es gar nicht unwahrscheinlich, Winckelmann selbst sei dieses Unterschiedes sich nicht mit völliger Klarheit bewußt gewesen, weil überall, wo er in seinen Schriften von der Schönheit der Theile spreche, es das Ansehen habe, als wäre er ausschließlicherweise der Form gewogen. Werde hingegen von einem vorzüglichen Kunstwerke überhaupt gehandelt, dann erglühe nicht selten sein großer, den Alten verwandter Geist und verkünde mit poetischer Ergießung die hohen inneren Schönheiten, die Idee, welche der Künstler durch das Mittel edler, abgewogener Formen zur Erscheinung gebracht.

Worin bestand denn nun der Irrthum Herder's? Kant selbst hat auf den Gehalt der Dichtung einen großen Werth gelegt, aber seinem Principe gemäß setzte er denselben voraus, um zu verhüten, daß man von einer Eigenschaft des Schönen und von seiner Kraft, Gemüth und Geist zu veredeln, einen Zweck der Kunst ableitete. Herder wieder besorgte nicht ohne Grund, daß man es bald versäumen werde, den Dichtungen jene Kraft und Eigenschaft zu geben, wenn man die sittliche Wirkung der Kunst als eine zufällige, nebensächliche Eigenschaft betrachtete und die Kunstwerke nur zu Gebilden des spielenden Formensinnes machte. Beide Männer mußten sich daher in dem wichtigsten Punkte wieder begegnen. So ergänzte Kant sein Princip, indem er zugab, daß einzelnen Zweigen der Kunst, am wenigsten freilich der Musik, eine gewisse Kraft der Cultur eigen sei; ja er selbst nannte das Schöne ein Symbol des Sittlich-Guten. Es handelte sich hier also weniger um die Sache als um den Begriff, und wenn Herder das formale Kunstprincip nicht anerkannte, so hat er darum weder die Rechte der Form geleugnet, noch die Dichtungen einseitig nach ihrem Lehrgehalte und ihrer Nutzbarkeit geschätzt. Dies ist überhaupt das Verhältniß Herder's zu Kant, daß der Letztere durchweg die Kräfte und Richtungen für die Betrachtung sonderte, jener jedoch sich dagegen sträubte, weil er befürchtete, daß nun auch in die Bildung und Thätigkeit der geistigen Kräfte eine solche Absonderung, Einseitigkeit und Zerstückelung kommen würde. Schiller hat diesen Irrthum mit Bitterkeit, aber nicht ohne Berechtigung getadelt. Er schreibt an Goethe: Sie und wir andere rechtliche Leute wissen doch auch, daß der Mensch in seinen höchsten Functionen immer als ein verbundenes Ganzes handelt und daß die Natur überhaupt überall synthetisch verfährt. Deswegen aber wird uns doch niemals einfallen, die Unterscheidung und die Analysis, worauf alles Forschen beruht, in der Philosophie zu verkennen, so wenig wir dem Chemiker den Krieg darüber machen, daß er die Synthesen der Natur künstlicherweise aufhebt [1]). Mit dem ästhetischen Principe Kant's hätte Herder nun wol, nachdem jener wenigstens eine symbolische Uebereinstimmung zwischen der Form und der moralischen Schönheit gefordert, ja sogar hinzugesetzt, daß das Schöne auch nur in dieser Rücksicht gefällt, sich aussöhnen können; doch schien ihm eine Nachgiebigkeit deswegen gefährlich, weil Kant selbst, trotzdem daß er als der eigentliche Begründer der Aesthetik auftrat,

---

[1]) „Briefwechsel" (1828), IV, Nr. 421 (1798).

für die Poesie wenig Sinn verrieth und ihre Geschichte nicht kannte, und weil die Anhänger Kant's in dem Satze, daß der Werth der Kunstwerke allein nach der Form zu beurtheilen sei, eine Erlaubniß sahen, bei ihren Productionen nicht auf die ewigen Gesetze des Vernünftigen und Moralischen zu achten, ja ihnen Trotz zu bieten. Das wilde Spiel der Phantasie, die Herrschaft der sinnlichsten Leidenschaften und die wüste Lebensbetrachtung, welche ihnen schmeichelt, hielten sich durch das formale Princip der Aesthetik gerechtfertigt, und diese Ausartung war der Grund, warum sich Herder mit solcher Heftigkeit gegen dasselbe aussprach. Jene Verirrungen kamen allerdings erst in der romantischen Schule zur Reife, doch fehlte es gleich anfangs und in seiner Nähe nicht an bedenklichen Zeichen. Die Sache nöthigt uns, auf sein Verhältniß zu Goethe und Schiller einzugehen. Der Briefwechsel der beiden Letzteren zeigt hinlänglich, welche Kluft sich zwischen sie und Herder lagerte, und es ist betrübend, daß die Gebrechen unserer Natur auch an solchen edeln, tiefen und reichen Geistern zum Vorschein kamen. Gewöhnlich nimmt man an, daß Herder's „launische Stößigkeit", die Unart, wo er sich überlegen fühlte, mit beißendem Spotte zu necken, endlich der Unmuth darüber, daß jene Dichter den Gipfel des Ruhmes im Sturme erflogen und von der ganzen Nation gefeiert wurden, während sich für sein mühevolles Streben in den Wissenschaften und in seinen Aemtern doch nur kleinere Kreise interessirten, ein freundliches Vernehmen gestört. Dies Alles kann mitgewirkt haben, zumal das Letztere, denn Herder hatte Ehrgeiz. Er war einst mit weltumfassenden Plänen von Riga ausgeschifft und mußte jetzt in dem kleinen Weimar seine beste Kraft auf kleine Dinge verwenden. Die Lectionspläne für Gymnasium und Elementarschulen, ABC-Bücher und Katechismen, Proceßacten und Kirchenrechnungen, die Klagen der gemishandelten Geistlichen und darbender Lehrer verbauten ihm oft die Aussicht, und dies um so mehr, als er auch in dem engen Kreise für das Wohl und Wehe des Menschen ein Herz hatte. Dazu kam, daß er sich selbst nie genugthat; so viel Großes er ausgeführt, es war stets hinter seinen Hoffnungen und Absichten zurückgeblieben. Endlich wurde er durch Krankheiten und Cabalen gelähmt, und dies Alles verursachte, daß sich in seinem Gemüthe eine feindselige Bitterkeit gegen ihn selbst und Andere absetzte. Doch ist auch damit jener Zwiespalt zwischen ihm und den Dichtern nicht hinreichend erklärt. Alle drei ließen es nicht an einem freundlichen Entgegenkommen fehlen. Noch da, als Herder für die Horen schrieb, rühmten Schiller und

Goethe seine Aufsätze, und auch später wechseln Liebe mit Unmuth, Tadel mit Bewunderung. Die eigentliche Ursache des Mistrauens und Unfriedens war die, daß Herder, dessen Herz von den hohen Idealen der alten Dichter erfüllt war, der deshalb von der Poesie forderte, daß sie die Stimme der reifsten Weisheit sein sollte, in den Dichtungen Goethe's und auch Schiller's so Vieles fand, was seine Ehrfurcht vor dem Wahren und Guten auf das Tiefste verletzte. Beide Dichter fühlten sich durch seine hohen Ansprüche eingeschüchtert und verbargen ihren Verdruß, wol auch ihr Schuldgefühl hinter einer stolzen Gleichgültigkeit gegen den laudator temporis acti. Herder wieder scheute einen offenen Widerspruch; er tadelte nur mit herben Winken, er fing an mit dem Schlechten das Beste zu ignoriren und zeigte, um die Gegenwart, welche mit Selbstgefühl auf ihre Fortschritte blickte, aus der Sicherheit zu reißen, daß auch die ältere Literatur ihre guten Seiten habe, ja in manchem Betracht vorzüglicher gewesen. Die unreifen Jugendwerke beider Dichter enthielten Vieles, was Herder nicht behagen konnte, und selbst spätere Dichtungen täuschten seine Hoffnungen. Nun schien die Kantische Philosophie, für welche sich Schiller und auch Goethe interessirte und in dem nahen Jena gleichsam eine Pflanzschule einrichtete, jenen Riß zwischen der ästhetischen Cultur und dem geistig-sittlichen Lebensgehalte zu verewigen, und so kam es etwa 1797 zum Bruche. Mit Goethe theilte Herder die Liebe zum Ursprünglichen, zur Einfachheit der Natur und zum Volksmäßigen; dagegen vermißte er die entschiedene Hinwendung auf das Erhabene, welches stets seine Seele erfüllte. Wenn Goethe sich z. B. häufig damit begnügte, die Verirrrungen des Herzens und der Sinne nur nach ihrem natürlichen Gange zu schildern, wobei die Schwäche der Charaktere kaum getadelt wurde; wenn die Freude an einem behaglichen Lebensgenusse, eine schlaffe Resignation, moralische Licenzen und so manches Andere, was hiermit zusammenhängt, sich in der That unter den sehr verschiedenartigen Elementen der Goethe'schen Poesie findet, so widersprach dies gänzlich Herder's Vorstellungen von dem heiligen Berufe des Dichters und manches Einzelne hielt er für unverzeihlich. Dahin gehören z. B. Der Gott und die Bajadere und Die Braut von Korinth, diese wunderlichen Balladen, welche ihm mit Priapus verwandt zu sein schienen. Das Vorwort Goethe's zu seinen Römischen Elegien bezieht sich vielleicht auch auf ein Urtheil von Herder. Ferner sah dieser mit Unwillen, daß Goethe, wie ihm später selbst Müllner gut genug war, in Weimar die seichtesten

Dramen aufführen ließ. Goethe selbst berichtet, daß allerdings auch Lessing's Werke von Zeit zu Zeit aufgetaucht, eigentlich jedoch Schröder'sche, Iffland'sche, Kotzebue'sche Stücke an der Tagesordnung gewesen. Auch Hagemann und Großmann hätten etwas gegolten. Zschokke's Abällino sei den Schiller'schen Stücken ziemlich gleichgestellt und die Vorstellung von Maier's Sturm von Borberg zeige vorzüglich, daß er bemüht gewesen, Alles und Jedes (!) zur Erscheinung zu bringen [1]). Herder's Gattin erklärt sich mit Bitterkeit darüber, daß Goethe sogar, weil es der Herr von Haaren so durch den Herzog bestellt, den Mahomet von Voltaire übersetzte und auf das Theater brachte, in welchem der Held, ganz im Widerspruch mit Goethe's Entwurf zu seinem eigenen Mahomed [2]), als flacher Betrüger, Mörder und Wollüstling erscheint und die empörenden Greuel von Scene zu Scene wachsen [3]). Nach solchen Vorgängen sahen Herders mit Bangigkeit dem Schlusse der natürlichen Tochter entgegen, denn es war zweifelhaft, ob Goethe der reinen Menschlichkeit oder dem Egoismus der ständischen Interessen zum Siege verhelfen würde. Auch Jon und Alarcos wurden aufgeführt und die sorgfältige Einübung des ersteren, mit der man seine Gegner ehrte, betrachtete Herder als eine Demonstration, die ihn um so mehr verwundete, als jene misrathenen Producte der Schlegel nicht den Uebermuth, mit welchem sie als Kritiker gegen ihn auftraten, rechtfertigten. Endlich war es bei Herder's Denkungsart und Stellung natürlich, daß ihn Goethe's morganatische Ehe, über welche auch dessen nähere Freunde unwillig waren [4]), schon als ein öffentliches Aergerniß verletzte. Dies zeigt wol zur Genüge, daß die Kälte, welche zwischen Goethe und Herder eintrat, nicht einer launenhaften Unverträglichkeit des Letzteren zuzuschreiben ist. Daß Herder sich auch mit Schiller in Widerspruch fühlte, ist insofern befremdend, als der sittliche Idealismus Beiden gemein war, und es scheint fast, als ob Schiller, nur weil er als Dichter in einem näheren Verhältnisse zu Goethe stand, die Abneigung desselben gegen Herder theilte. Doch kam noch manches Andere dazu. Wir dürfen es unerörtert lassen, ob die Klage Herder's, daß das neuere Drama uns zum Mitleiden mit Huren und Buben nöthigen wolle, sich auch auf einzelne Charaktere in Schil-

---

[1]) „Tag- und Jahres-Hefte" unter 1795, XXVII, 45.
[2]) Rosenkranz, „Goethe und seine Werke" (1847), 191.
[3]) Brief an Knebel, in dessen „Literarischem Nachlaß" (1835), II, 331.
[4]) Gelzer, „Nationalliteratur" (1849), II, 403.

ler's Dichtungen beziehe; entscheidend ist Folgendes. Herder hatte in dem griechischen Drama vornehmlich das Verhältniß des Menschen zum Schicksale ins Auge gefaßt, und dieses religiöse Moment betrachtete er mit Recht als den Kern des Dramas. Jeder wesentliche Fortschritt mußte sich daran knüpfen, daß die christliche Kunst aus den Vorstellungen der Heiden von der Nemesis den letzten herben Rest tilgte und sie als die Göttin der Gerechtigkeit, der Weisheit und der Liebe erscheinen ließ. Dies Verhältniß erläuterte Herder, wie es seine Bedeutung forderte, in mehren Abhandlungen, ja seine eigenen, sonst werthlosen dramatischen Dichtungen haben keinen anderen Zweck, als zu zeigen, daß der neuere Dichter den sittlich-religiösen Geist des antiken Dramas aufnehmen und fortbilden müsse [1]). Nun hatte Schiller in seinem Wallenstein geflissentlich den heidnischen Fatalismus in seiner finsteren Gestalt erneuert, und diese Versündigung an der Kunst wie an der Religion und Vernunft bekümmerte Herder als ein Anzeichen noch größerer Verwirrungen, die auch nicht ausblieben. Aus gelegentlichen Aeußerungen entnehmen wir, wie die neue Begeisterung für die heidnische Cultur, welche sich über die christlichen Principien wegsetzte, ihn mit schweren Sorgen erfüllte, und der vergebliche Versuch, das Unkraut, welches mit dem Weizen aufging, auszurotten, war hauptsächlich die Quelle seines Unmuthes und seines Mistrauens gegen die besten Werke der Dichter, die er, weil ihn ihre Grundsätze nicht befriedigten, als Geschenke der Danaer fürchtete. Vorzüglich misfiel ihm das neuere Drama, und die Geschichte desselben zeigt, daß Lessing seine Dramaturgie beinahe umsonst geschrieben; daher fühlte sich Herder bewogen, das Wesen des Dramas in der Adrastea [2]) noch einmal nach Aristoteles und Lessing zu entwickeln und an Beispielen aus den Griechen und aus Shakspeare zu erläutern. Dieser ganze ächte Lebensgehalt der Poesie schien nun Herder durch die Kantische Philosophie gefährdet. Man muß nur, wenn er von Wahrheit und Sittlichkeit und von den Zwecken der Kunst spricht, nicht an gereimte Katechismen und Geographien denken; er meinte jenes Leben des Lebens, welches in den Dichtungen aller Völker von den Formen der Darstellung umschlossen wird; dieses Wahre und Gute sollte sich mit der sinnlichen Schönheit verbinden. Hierin tritt uns auch nicht eine Ansicht des altgewordenen Herder entgegen, denn er folgte wol nie-

[1]) Vgl. J. Kehrein, „Die dramatische Poesie der Deutschen" (1840), II, 90.
[2]) „Literatur und Kunst", XVII, 206.

mals dem neuen Begehren nach dem rein Schönen [1]). Es ist wahr, daß er bei der Beurtheilung der Messiade und der Abhandlung von Klotz De verecundia Virgilii [2]) zwischen der moralischen und der poetischen Schönheit streng unterscheidet, aber er erklärt ja zugleich, daß er jene nicht für entbehrlich halte, daß zehn poetische Schönheiten nicht für einen moralischen Verderb entschädigen können, daß vor Allen die Poeten gewissenhaft sein müßten, da ihr Gift süßer sei, leichter einfließe, länger und stärker wirke. In jener Zeit, als man den Werth der Poesie noch gänzlich von didaktischen Zwecken abhängig machte, fiel es noch Niemand ein, die Würde des Inhaltes von den poetischen Forderungen auszuschließen, und man vernachlässigte die sinnliche Seite. Deshalb legte Herder damals den stärksten Accent auf die Schönheit der Darstellung, wie er gelegentlich über die liebe Moral der Geschichtschreiber spottet und über die fromme Beschränktheit der Reisenden, welche, wenn sie aus den Ländern fremder Völker heimkamen, nicht ihre Lieder mitbrachten, sondern ein in ihrer Sprache aufgeschriebenes Vaterunser! [3]) Endlich war nun das sinnliche Element der Kunst nicht nur in seine Rechte eingesetzt, sondern es drohte, die anderen beiden zu verdrängen, und diese Einseitigkeit wollte Herder wieder nicht dulden. Zu diesem Zwecke schrieb er seine Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste (1794), welche in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz der Humanitätsbriefe, von welchen sie einen Theil ausmachten, die Blüthe der Kalokagathie als dasjenige Wahre und Gute bezeichneten, auf welches die Künstler und Dichter stets ebenso sehr geachtet, wie auf die Vollendung der Form. Diesen Grundsatz wollte Herder auch in der Kalligone vertheidigen, und wenn seine Polemik ihn zu weit führte, so hat er doch wol nie das sinnliche Leben der dichterischen Gestaltung für unwichtig angesehen, wie er allerdings demselben auch niemals einen selbständigen Werth einräumte. Eröffneten seine Volkslieder (1778) eine Welt, die den Freunden der lieben moralischen Poesie ganz fremd war, so fordert dennoch die gleichzeitige Abhandlung Von der Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker durchweg von der Poesie veredelnde und bildende Einflüsse, und hierin lag kein Widerspruch, weil er sich diese Wirkungen und die Mittel, sie hervorzubringen, ganz anders dachte, als die

---

1) Gervinus IV, 471.
2) „Literatur und Kunst", II, 49; XIV, 90.
3) Daselbst VII, 62.

sogenannten Moraldichter. Seltsam genug stimmen Kant und Herder in ihrem Urtheile über Geschmack und Geschmacksbildung überein, nachdem sie bei dem eigentlichen Objecte des Geschmackes sich so weit von einander entfernt. Bei jenem heißt es: „Da der Geschmack im Grunde ein Beurtheilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen ist, so leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmackes die Entwickelung sittlicher Ideen und die Cultur des moralischen Gefühles sei, mit welchem in Einstimmung die Sinnlichkeit gebracht, der ächte Geschmack allein eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann." Herder sagt: „Da Freiheit und Menschengefühl doch allein der Himmelsäther sind, in dem alles Schöne und Gute keimt, ohne den es hin ist und verwehet, so lasset uns mehr nach diesen Quellen des Geschmackes als nach ihm selbst streben. Er ist doch nichts als Wahrheit und Güte in einer schönen Sinnlichkeit, Verstand und Tugend in einem reinen, der Menschheit wohlanständigen Kleide. Je mehr wir also diese Humanität auf die Erde rufen, desto tiefer arbeiten wir an Veranlassungen, daß der Geschmack nie mehr eine bloße Nachahmung, Mode oder gar Hofgeschmack, auch selbst nicht mehr ein griechisches und römisches Nationalmedium, das sich bald selbst zerstört, sondern mit Philosophie und Tugend gepaart ein dauerndes Organum der Menschheit werde." Auch diese Sätze, aus einer Schrift von 1773 [1]), dürften zeigen, daß Herder schon in seiner fortstürmenden Jugend sich das Schöne stets in griechischem Sinne mit dem Wahren und Guten vereint gedacht.

An demselben Orte bezeichnet es Gervinus als einen Abfall von sich selbst, daß Herder jetzt über das Genie anders urtheilte als in seiner Jugend. „In der Kalligone war sein Abscheu gegen die regellosen Genies so weit gediehen, daß er seit Lessing die Kritik des Schönen verschwunden erklärt; statt ihrer habe sich mit dem kritischen Idealismus die Akritik auf den Thron gesetzt. Die blinde Abgötterei mit einigen Kunstproducten schien ihm die Schlaffheit des begrifflosen Ungeschmackes so wenig zu verbergen, als der in Gang gekommenen Akrisie abhelfen zu können. Er verhöhnt jetzt, der früher selbst der classischen und übertragenden Dichter spottete, die bewußtlose Schöpfung und Schöpferkraft: schwatzt, sagte er, soviel ihr wollt, von der absoluten Bewußtlosigkeit des Genies, die

[1]) „Ursachen des gesunkenen Geschmackes" &c. in „Literatur und Kunst", XV, 61.

mit dem Bewußtsein unerklärlich kämpfe — bedauernd geht der Verständige an diesem Taranteltanze vorüber [1])."

Bei diesen Sätzen muß man zunächst wohl beachten, daß Herder nicht die genialen Künstler, sondern die genialen Kritiker tadelt; sie, welche einige Werke des Genius in den volltönendsten Phrasen der neuen Philosophie anbeteten, ohne sich um eine Begründung ihres Urtheiles zu kümmern; nicht von den Dichtern sagt er, daß sie sich a priori, d. i. kopfüber in den Abgrund unergründlicher Anschauungen, eines ewig begrifflosen Mysticismus stürzten, während die wahre, seit Lessing fast verschwundene Kritik nicht mit diesem oder jenem Kunstproducte blinde Abgötterei trieb und wie die Weisen aller Zeit bestrebt war, Begriffe aufzuhellen, Gesetze der Natur zu finden und die Gleichförmigkeit der Menschheit mit ihnen zu fördern. Aber selbst wenn wir diese Ansicht von dem Verfahren der genialen Kritiker auch auf die Dichter ausdehnen, so hat man durchaus kein Recht zu folgern, daß Herder jetzt einer sklavischen Beobachtung überlieferter Vorschriften und einer Regelmäßigkeit im Sinne Gottsched's den Vorzug vor dem selbständigen und freien Gange in dem Schaffen des Genies gegeben. Denn diese Kalligone müßte dann nicht nur den früheren Ansichten Herder's, sondern auf die absurdeste Weise sich selbst widersprechen. Jene von Gervinus angeführten Sätze stehen in der Einleitung [2]), und das Capitel in derselben Kalligone, welches von der Poesie handelt [3]), beginnt mit Citaten aus Hamann's Aesthetik und weist mit der alten Begeisterung auf die Dichtungen unbuchstabirter Naturvölker hin. In den Abschnitten über das Genie fordert Herder auch jetzt mit einer Gluth, wie sie um 1773 kaum heller loderte, daß der Genius nicht nach einem poetischen Handbuche, sondern seiner Natur gemäß, als der Bote der Vorsehung, thätig das Todte belebe, das Lechzende erquicke, im Reiche menschlicher Seelen bilde und fördere, ungesehen und unabsehlich, stille Entschlüsse, lange Gedanken. Nicht Herder, sondern Kant ließ die Frage, ob der Welt mit Genies oder mit mechanischen Köpfen mehr gedient sei, unbeantwortet. Nach Herder's Ansicht in derselben Kalligone [4]) war die Menschheit jeden Fortschritt, geschweige jeden Anfang einer Wissenschaft und Kunst, einer Harmonie und

---

[1]) IV, 480.
[2]) „Philosophie und Geschichte", XVIII, 12.
[3]) XVIII, 179.
[4]) XIX, 37.

Ordnung, nicht den alltägigen Gängern am Stecken und Stabe, sondern dem wachenden und erweckenden Genius schuldig. Man solle, weil Manche ihr Talent misbrauchten, deshalb das Talent selbst nicht höhnen. Ja er verlangt mit dürren Worten: dem Genie bücke sich die Kritik; auch mit seinen Fehlern gebührt ihm Hochachtung [1]). Daß aber Herder darum den wahrhaft genialen Menschen nicht für ein Wesen hielt, welches im Traume Welten erschafft, sollte man ihm heute nicht mehr zum Vorwurf machen. Wie schön begegnet Schlegel selbst den abenteuerlichen Vorstellungen, die man sich von einem Genie macht, indem er nachweist, daß selbst ein Shakspeare viel Ueberlegung, viel stillen Fleiß anwendete, um Ewiges zu leisten [2]). So fordert Herder (Vom Erkennen und Empfinden, 1778) auch von dem genialen Dichter außer der Einbildungskraft eine innere, in sich blickende Thätigkeit, Bewußtsein, Apperception, Witz und Gedächtniß, die weitfassenden Wurzeln eines großen Verstandes; in diesem Sinne nennt er Homer und Shakspeare große Philosophen, rühmt er an dem wahren Genius die heilige, bescheidene Stille eines reinen Gemüthes, so daß nicht eine Kraft, sondern alle Kräfte des reich begabten Menschen, wie bei Aeschylus, Sophokles, Xenophon und Plato, zum Ziele hinwirken. Auch nach seiner Ansicht bildet der Meister Jahre lang und kann sich nimmer genugthun; der wahre Mensch Gottes fühle mehr seine Schwächen und Grenzen, als daß er sich im Abgrunde seiner positiven Kraft mit Mond und Sonne bade. Er strebe und müsse also noch nicht haben; er stoße sich oft wund an den Decken und Schalen, die ihn verschließen, geschweige daß er sich immer im Empyreum seiner Allseligkeit fühle [3]). Gervinus selbst erwähnt, daß solche Urtheile sich schon über zwanzig Jahre vor der Kalligone finden; er will deshalb einen Rückschritt mitten im Fortschritte annehmen. Wenn nun aber der Aufsatz Vom Erkennen und Empfinden und die Volkslieder in demselben Jahre erschienen, wenn Herder durch diese die frische Naturkraft anregen wollte und dort vor ihrer Entartung warnte und die Nothwendigkeit ihrer Bildung bewies; wenn er frühzeitig mit den Blättern von deutscher Art und Kunst, dem Freibrief der Originalgenies, es für die häßlichste Lüge erklärte, daß das Genie sich von selbst bilde, daß der Geschmack und die Werke der Alten es gar verderben könnten, wie denn auch

[1]) „Philosophie und Geschichte", XIX, 64.
[2]) „Ueber dramatische Kunst und Literatur" (1811), II, 2. Abth., 48.
[3]) „Philosophie und Geschichte", IX, 43, 87.

Shakspeare keineswegs so regellos hingedichtet [1] —: warum sollen wir darin ein zweiseitiges Schwanken sehen und nicht lieber Klarheit und Besonnenheit?

„Derselbe Mann, der früher so bitter gegen die Franzosen sprach, erscheint in der Adrastea als ihr Vertheidiger. Er redet dort der Akademie das Wort; er findet es heilsam, daß ein solches Parlament über die Reinheit der Sprache und ihre Fortbildung wache, da er doch früherhin diese Fortbildung vorzüglich mit den kühnen Versuchen der Idiotisten bezwecken wollte."

Auch hier kann es nicht meine Absicht sein zu widerlegen; ich möchte nur ermäßigen, und dies scheint mir möglich, wenn wir sehen, wie vorsichtig Herder urtheilt. Nicht erst jetzt, sondern schon in dem Plane zu einer deutschen Akademie, welchen Herder auf Veranlassung des Markgrafen Karl Friedrich von Baden entwarf, fordert er eine solche Ueberwachung der Sprache, aber er warnt ausdrücklich vor allen despotischen Eingriffen [2]. So erklärt er jetzt, man könne ein Institut wie das französische segnen, wenn es wirklich sein Ziel war, der Natur, der immer einfachen und anmuthigen, Schritt vor Schritt zu folgen [3]. In einer Schrift der Gerechtigkeit, wie es die Adrastea war, durfte er nicht verkennen, daß die französische Sprache, nicht ohne Beihülfe der Akademien, ein Wetzstein des Urtheils und des sich hell mittheilenden Verstandes geworden; nicht, daß sie es gewesen, welche die langen Perioden der Italiener, Spanier, Engländer und Deutschen zerlegt. In den Humanitätsbriefen, die doch nur wenige Jahre vor der Adrastea erschienen, enthalten die Abschnitte von der Gallikomanie [4] das Geistreichste und Deutscheste, was je über diese Sache geschrieben worden. Herder beklagt, daß die französische Sprache, dies ewig wechselnde Farbenspiel der Worte und der Gesinnung, an der deutschen Jugend den Verstand verschoben, das Herz verödet, daß sie der Nation den Theil, welcher sich das Haupt und Herz derselben nennt, entwendet, die Dichter irregeleitet, und weist endlich auf Lessing's Schriften hin, als auf das Palladium der deutschen Denkart und Sprache. Nachdem er so die Hauptsache festgestellt, sollte

---

[1] „Ursachen des gesunkenen Geschmackes" (1773) in „Literatur und Kunst", XV, 59.

[2] „Philosophie und Geschichte", XXII, 132; „Literatur und Kunst", XVIII, 210, 213.

[3] „Philosophie und Geschichte", XI, 60.

[4] Daselbst XIV, 62—101.

er es sich nicht haben herausnehmen dürfen zu sagen, daß die französische Sprache gewisse Vorzüge habe, und daß man, zumal da es selbst für Lessing unmöglich gewesen, alle Einflüsse zu vermeiden, von allen Nationen brauchen dürfe, was Gutes wir von ihnen brauchen können, wenn wir nichts Besseres haben?

Ein härterer Vorwurf ist, „daß er nun auch selbst die französischen Dramen empfehlungswerth gefunden, ihnen ihren declamatorischen Vers, ihren prosaischen Accent, ihre Kanzleisprache der Empfindung verziehen, weil sie treffliche Sittengemälde darstellten". Auch diese Angaben verleiten zu einem irrigen Urtheile über Herder's Annäherung an den französischen Geschmack, denn Gervinus erwähnt nur das Wenige, was Herder dem gräcisirenden Drama der Franzosen verzieh, und übergeht das Viele, was er ihm auch jetzt nicht verzieh. Noch immer behauptet er auch in der Adrastea [1]), daß die Franzosen wegen der Hofetiquette sich fast in keiner Kunstart zur hohen Reinheit des griechischen Genius erheben durften; daß keine Bühne, zumal im Trauerspiele, mehr ein Bretergerüst gewesen als die französische, daß sie nichts gegeben als Gespräche und Geberden, daß sie zwar die Kanzleisprache, aber nicht die Cabinetssprache des Gemüthes spreche. Dies Alles ergänzt sich durch den Aufsatz über das Drama in den Früchten aus den „sogenannten" goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts, welche ja auch in der Adrastea erschienen. Hier läßt Herder den Griechen Abschied nehmen von dem deraisonnirenden heldenvollen Theater der Franzosen, wo die zwei Passionen, der Ehrgeiz und die Liebe, die Helden und Heldinnen zu Verrückten und zu Ungeheuern machen, wo das reinste Maß der Vernunft, Recht und Glück, nur aus dem Loostopfe gezogen werden, wo auch, wie bei anderen Theatern, die Repräsentation die Quelle aller Infirmitäten ist [2]). Wenn man nun Summe gegen Summe abzieht, so ist wol kaum zu befürchten, daß die „Tulpe" des französischen Dramas der „ächten Rose" das Licht versperren sollte; sie ist in den äußersten Winkel des Gartens verbannt und da kann man sie immerhin lassen. So zieht Herder auch gegen die neue Theatermanie nicht als ein Superintendent des 17. Jahrhunderts los, sondern weil er das neue Drama mit Dem verglich, was die Alten, was Shakspeare und Lessing nach tiefer und klarer Erfassung des Schicksals und der Menschheit in ihre Dichtungen gelegt. Selbst die Bühne zu Weimar wurde, wie

[1]) „Philosophie und Geschichte", XI, 67—72.
[2]) „Literatur und Kunst", XVII, 247.

wir sahen, nicht immer mit classischen Stücken versehen, und da Herder sich schon damit nicht versöhnen konnte, daß das Drama von der griechischen Höhe zum Divertissement herabsank, so mußte er die maßlose und leere Schaulust des Volkes beklagen, welche Kotzebue zum Abgott des Tages machte.

Endlich sollen wir Herder's tiefen Fall daran erkennen, daß er dem Lehrgedichte, insbesondere dem Naturgedichte einen so hohen Werth beigelegt, indem er sich nach einem Dichter sehnte, welcher, auf der Höhe der Naturkunde stehend, die neuen Ansichten von dem Weltbau in poetischen Beziehungen darstellte. Hierauf wäre nun zunächst zu erwidern, daß Herder, der sich in seinen eigenen Gedichten an das didaktische Element anlehnen mußte, weit früher und oft an Horaz und Lucrez, Boileau und Pope, Haller, Withof, Creuz mit einiger Sympathie erinnert. Ferner ist zu erwägen, daß nicht jedes Lehrgedicht gleich weit von dem eigentlichen Mittelpunkte der Poesie abliegt; denn wer wollte z. B. Schiller's Culturgedichten den poetischen Charakter absprechen. Dasselbe gilt von den Kosmogonien der antiken und der orientalischen Dichtung und von solchen Theodiceen, wie das Buch Hiob, zu welchem Herder ein Seitenstück wünschte, welches den heiligen Gang der Weltordnung an der Geschichte der Menschheit, nicht nur eines Einzelnen, darstellte. Diese Gedichte nämlich wenden sich nicht mit einem System von Kenntnissen, das blos die Diction poetisch ausschmückt, an den Verstand, sondern indem sie die höchsten Resultate der Wissenschaft mit den Divinationen der Vernunftanschauung ergänzen und nun die Erscheinungen in der Natur und Geschichte als eine Entfaltung des göttlichen Geistes behandeln, erhebt sich der Gedanke in die Sphäre der Ideen, die Erkenntnisse ergreifen das Gemüth, sie erhalten einen lyrischen Charakter, und die Stoffe selbst bekleiden den Gedanken mit einer sinnlichen Gestalt. Freilich fehlt nun immer noch die Handlung, welche das Gedicht in den Kreis des eigentlichen Epos führen würde, aber es entwickelt sich doch ein Werden und Geschehen in bestimmter Folge und zu einem bestimmten Ziele hin [1]). Nach einem solchen Gedichte sehnte sich Herder schon als Jüngling und es widersprach wol zu keiner Zeit seinen Ansichten, da ihm mehr als der plastisch-epische Styl der Griechen, wie wir in der Einleitung gezeigt, die symbolische Form der orientalischen Dichtung zusagte. Dafür gab es nun noch einen besonderen Grund. In älterer und in neuerer Zeit hat man

[1]) Vgl. hierüber Hegel, „Aesthetik" (1838), III, 328 fg.

behauptet, daß die Poesie der christlichen Völker stets hinter der antiken deshalb zurückbleiben werde, weil uns die Mythologie fehlt. Nun hatte schon Hamann [1]) darauf hingewiesen, daß der christliche Dichter Natur und Geschichte als eine Manifestation des göttlichen Geistes darzustellen habe und daß darin ein voller Ersatz für jene Mythologie dargeboten werde. Dies ist es, was den Romantikern vorschwebte, und ein solches kosmologisches Gedicht war auch für Herder der eigentliche Zielpunkt der didaktischen Poesie [2]). Es ergibt sich von selbst, wie unbillig es ist, ihn deshalb mit Brockes zusammenzustellen, der Pflanzen und Thiere, schön Wetter und Regen besang und seine Bildchen mit einer kahlen Moral schwänzte. Außerdem aber verleitet diese Parallele zu der unrichtigen Folgerung, daß nun Herder auch nur allein für die Moralpoesie Sinn gehabt. Aber nicht nur Shakspeare und die Alten, was Abhandlungen in der Adrastea selbst beweisen, sondern auch die Volkslieder in ihrer freien sinnlichen Weise liebte er trotz seiner Didaktik bis zum letzten Augenblicke. Der Schotte James Macdonald, welcher Weimar besuchte, fand in Herder noch denselben begeisterten Freund Ossian's. Er wollte den Letzteren übersetzen, die Stimmen der Völker mit Nachträgen und Melodien herausgeben; er beklagte, daß bei uns kein John Bull seinen Charakter in Liedern ausspreche und befestige. Endlich dieser Vertheidiger einer sittlichen und nützlichen Kunst, dieser „unter den Nachwehen von Gottsched und Tescho ins 17. Jahrhundert" zurücklebende Tithonus! welchen moralischen Versen widmete er den Abend seines Lebens und welches Kräuterepos überreichte er in der Ahnung des Scheidens als letzte Gabe seiner Gattin und durch sie seinem Volke? — es war der Cid!

Noch eine Anschuldigung wollen wir berühren, obgleich sie Dinge betrifft, die ganz außerhalb unseres Kreises liegen. „Der theologische Eifer steht dem freidenkenden Manne in keiner Weise gut, mit dem er sich jetzt gegen die Lehrfreiheit auf Schulen, für eine Controle der Lecture, für Staatsverbote gegen alle Religionspolemik erklärt. Er wollte eine heimliche und unmerkliche Sichtung der Leihbibliotheken durch ein Verständniß mit honetten Buchhändlern herbeiführen, gegen Einfuhr schlechter Schriften! An chinesischen Schriften habe sich noch Niemand geärgert, jedes schlechte

---

[1]) Vgl. die „Aesthetica in nuce".

[2]) Siehe z. B. „Literatur und Kunst", XVII, 52, und den letzten Paragraphen der „Kalligone."

Buch sei also chinesisch für uns! Ein so chinesisches Mittel kann er vorschlagen! ein so chimärisches Bündniß mit dem Kaufmann gegen seinen Beutel! er, der früher die tollste und schädlichst scheinende öffentliche Meinung nicht unterdrückt haben wollte!" Auch diese Sätze nehmen sich im Zusammenhange anders aus, und es sind der vorgefaßten Meinung zu Liebe die äußersten Extreme gegenübergestellt. Herder dachte niemals ganz so liberal, niemals ganz so chinesisch. In der Schrift: Haben wir noch das Publikum und Vaterland der Alten? von 1765 [1]) will er allerdings die tollste Meinung frei lassen. Er gesteht dem Censor, und wenn er weise wie Salomo wäre, keine Eingriffe zu, denn ihm fehle die Legitimation. Aber er will die Freiheit, tolle und schädliche Meinungen zu verbreiten, nur dann anerkennen, wenn der Autor sich nenne. Dann würde man vorsichtig, überdacht und gehörig sprechen, ein ehrlicher Bekenner seiner Wahrheit sein. Jene Winkelträgereien, aufgefangene Gerüchte, erstohlene Personalitäten verlören sich; kein Ehrliebender wollte mit solcher Waare öffentlich am Markte stehen, und die Anonymie sollte für Das gelten, was sie ist, für Hinterlist, Schimpf, niedriges Gewerbe und Feigheit. — Diese Zusätze scheinen mir die Sache in etwas zu ändern. Die Censur des Staates gilt für übrig, wenn das Ehrgefühl des Autors gegenüber der öffentlichen Stimme ihm seine eigene Censur ist, und Herder's Liberalität wurzelt hier in der jugendlichen guten Meinung von den Menschen, „daß Jeder ermessen, fühlen und achten wird, was ihm wahrhaft zur Ehre gereicht," daß folglich tolle und schädliche Schriften nach Aufhebung der Anonymie unmöglich seien. Ein Zweifel hieran hätte Herder in Verlegenheit gesetzt; nothwendigerweise hätte er jene liberale Duldung der tollsten Schriften einschränken und für sie einen anderen Damm ausmitteln müssen; jene Liberalität eignet sich nur für das Reich der Ideale. Der Wirklichkeit angemessen baute er auch den anderen Damm; nicht erst in der Adrastea, sondern schon 1779. Die gekrönte Preisschrift: Inwiefern und auf welche Art hat die Regierung auf Wissenschaften gewirkt bei den Völkern, wo sie blühten [2])? erweist ausführlich, daß der Despotismus der Regierung, als ein Despotismus des Geschmackes und der Gedanken, nichts Wahres und Aechtes entstehen lasse, sondern meistens nur mit Pracht, kolossalischer Größe und Uebermaß begleitet sei; daß die

[1]) „Philosophie und Geschichte", XIII, 294.
[2]) Daselbst XIV, 205. Vgl. 224, 254, 332.

Regierung, unter der allein Natur, rechtes Maß und Verhältniß stattfinde, die Freiheit sei. Es wird gezweifelt, ob Universitäten, wenn die Regierung sie zu ihrem Organe macht, das Recht haben, die Wissenschaften als einen Schuh zu behandeln, der so und nicht anders, von Dem und ja von keinem Andern gemacht werden solle. Gleichwol aber wird behauptet, daß die Regierung von gewissen Punkten der Gesundheit und Glückseligkeit, über die alle Menschen eins sind, sich nicht müsse verdrängen lassen, will sie nicht untergehen. Gibt also Jemand dem Fieber seiner Phantasie oder dem Ausbruche seiner Unvernunft Raum, so müsse es dem Staate freistehen, ihn als einen Kranken und Irren zu behandeln. Herder war also in seiner Jugend nicht ganz so liberal; aber nicht ganz so chinesisch ist nun auch in späteren Jahren der Eifer, mit welchem er sich für die Ueberwachung der Schulen und der Presse erklärt. Um Misverständnissen vorzubeugen, bemerken wir vorher, daß die von Gervinus getadelten Ansichten und Vorschläge Herder's nicht in den Acten des Weimarischen Consistoriums stehen, sondern in dem Entwurfe zu einer Atlantis, einer Sonnenstadt, einer Platonischen Republik, und sich daher mehr an ideale Voraussetzungen als an gegebene Zustände anschließen. In dieser Atlantis [1]) heißt es nun allerdings: Kein öffentlich angestellter Lehrer darf schlechthin lehren, was er will, was ihm im Augenblicke einfällt. Dem Staate, sagen die Geschlechter, vertrauten wir unsere Sprossen, nicht dem tollen Dafürhalten einzelner phantasirender Lehrer. Auch darf sich kein Lehrer über diese Aufsicht als über einen Zwang beklagen; denn wozu ward er öffentlicher Lehrer dieses Institutes? Ihm, dem Privatmanne, blieben alle seine Gedanken frei. Die Kritik der Presse ferner gehöre dem Staate, aber er solle sie nicht durch ein juristisches Tribunal üben, sondern durch ein literarisches Institut, durch eine Societät der Wissenschaften. Dies wieder solle nicht allein einschränken: es solle auch die zerstreuten Kräfte sammeln, die müßigen beschäftigen, damit nicht ein Lessing nach Rom wandere, weil ihn Niemand dingt; es solle durch reformatorische Schriften fördern und helfen. Ich glaube nicht, daß diese Ansicht so himmelweit von der früheren verschieden ist. Sie wurzelt abermals in dem frommen Glauben an eine solche durch sich selbst und durch die Wissenschaft legitimirte Societät. Hätte man Herder auch hier an der Unfehlbarkeit dieses censorischen Institutes gezweifelt, so hätte er seinen Vorschlag zurück-

[1]) „Philosophie und Geschichte", XII, 335.

nehmen müssen, obgleich er allerdings die gute Meinung hegte, daß in Deutschland, wo mehre Staaten sind, wo jeder sein eigenes Tribunal haben dürfte, bald eins dem andern die Stange halten und das feinere Urtheil zuletzt doch siegen, Einseitigkeit und Despotismus sich niemals wild geberden würden. Ueberdies darf man nicht vergessen, daß Deutschland auf die Möglichkeit eines solchen Tribunales vielfach vorbereitet war. Der vortreffliche Markgraf Karl Friedrich von Baden betrieb seine Pläne zu einem patriotischen Institute für den Gemeingeist Deutschlands sehr ernstlich. Er verhandelte nicht nur mit Herder, sondern mit vielen anderen angesehenen Männern; auch Johannes von Müller und Klopstock wurden zur Berathung gezogen. Vielleicht lag schon in des Letzteren Gelehrtenrepublik der Anspruch auf eine solche Censur der Literatur; wenigstens fanden die Göttinger Dichter trotz ihrer Freiheitsliebe in diesem Buche eine Berufung zu den zwölf Stühlen des Gerichts [1]). Voß schrieb an Brückner: „Freiheit" und Tugend ist unsere Losung. „Ohne Einwilligung des Bundes" darf künftig Niemand etwas drucken lassen. Solche Widersprüche fühlte man nicht. — Gegen das chinesische Mittel polizeilicher Verbote und Interdicte erklärte Herder sich auch jetzt noch, schon deswegen, weil sie unkräftig seien, da Jeder zuletzt jenseit des Rheines seinen Verleger finde. Demgemäß will er auch bei der Ueberwachung unsittlicher Leseschriften keine polizeiliche Gewalt über diejenigen Kaufleute, denen ihr Beutel über Alles gilt, sondern Einverstand mit honetten Buchhändlern, eine unmerkliche (d. h. doch wol eine gütliche) Sichtung der Leihbibliotheken. Auch hier sollte nicht einmal Lehre, viel weniger Befehl wirken, sondern Vorbild, Beispiel, Gewohnheit, Mode, gebildet (nicht durch Staatsbeamte, sondern durch Bürger) durch Die, welche schweigend den herrlichen Beruf übernähmen, guter Sitten Stifter zu sein [2]). Nicht einmal, wie bei Gervinus steht, wollte Herder Staatsverbote für alle Religionspolemik, sondern nur für Schriften gegen den moralischen Charakter Christi und des Christenthums, gegen die Krone, die oben am Kreuze hängt, gegen die Gottescongenialität und Menschenliebe, gegen Gott. Das ganze übrige Gebiet, die Buchstaben und Gebräuche, gab er der Dialektik frei; auf diesem sollte nicht der Staat

---

[1]) Prutz, „Der Göttinger Dichterbund" (1841), 327.

[2]) Ein solcher Tugendbund wurde auch später in Vorschlag gebracht; „Deutsche Vierteljahrsschrift" (Cotta, 1844), II, 104.

entscheiden, sondern Schrift gegen Schrift, der bessere Freidenker gegen den schlechteren. Die tollen Bücher, hatte er 1797 an Jemand geschrieben, sind für mich oft die besten; sie zwingen zur Sobrietät. In demselben Sinne schrieb er in den Humanitätsbriefen eine Vertheidigung der Freidenker [1]). Alle diese Vorschläge mögen nun chimärisch sein, aber welche anderen wären es nicht, und Herder sagt wol mit Recht, daß keine Einrichtungen möglich sind, wenn man von vorn herein auf ihren Misbrauch rechnet. Gehen wir nun von dieser Atlantis, von ihren säcularischen Hoffnungen und Plänen auf die Wirklichkeit zurück, so werden wir uns wieder an die Humanitätsbriefe anschließen müssen, und hier entsprechen auch die Urtheile über die Freiheit der Presse und der Wissenschaft der ganzen protestantischen Betrachtung der Regierungsformen und Volkszustände, dem gesunden Geiste Luther's, der diese herrlichen Briefe durchweht. Wenn auch, so heißt es, in dem Zeitraume, in dem wir leben, Namen aufkommen, über welche Menschen einander hassen und morden, so wird man unschädlichen Wahn dulden, schädlichem ausweichen; mit nichten aber weder diesen noch jenen erbittern und reizen, es sei denn, daß man den Kranken wirklich toll machen wollte. Eben auch die Geschichte lehrt zweitens, daß weder Gewalt noch Ueberredung, am wenigsten mit Ueberredung verschleierte Gewalt und mit Gewalt unterstützte Ueberredung, den Wahn der Menschen auszutilgen oder zurechtzubringen vermöge. — Eben durch dergleichen gewaltsame Schleichmittel seien Irrthümer, die sich selbst bald überlebt hätten, Meinungen, von denen die Betrogenen in Kurzem zurückgekommen wären, schädlich verewigt worden. Drittens, das einzige Mittel, wie man dem Wahn beikommen kann, ist, daß man ihm nicht beizukommen scheine. Man schütze sich vor ihm und lasse ihn seines Weges wandern; oder man zerstreue ihn und bringe ihn ohne gewaltsame Ueberredung unvermerkt auf andere Gedanken. Wer gesund ist, suche gesund zu bleiben; alle Ansteckungen werden nur dadurch eingeschränkt, daß man sie isolirt. Viertens. Freie Untersuchung der Wahrheit von allen Seiten ist das einzige Gegenmittel gegen Wahn und Irrthum, von welcher Art sie sein mögen [2]). Und an einer anderen Stelle: Jedem Gift ist nicht nur sein Gegengift gewachsen, sondern die ewige Tendenz der waltenden lebendigen Kraft geht dahin, aus dem schädlichsten Gift die kräftigste Arznei zu be-

---

[1]) „Philosophie und Geschichte", XI, 149; XII, 242.

[2]) Daselbst XIII, 173.

reiten. Ach, die Extreme liegen in unserer engbeschränkten Natur so nahe, so dicht bei einander, daß es oft nur auf einen geschickten Fingerdruck ankommt, aus dem Einfalls- den Absprungswinkel zu machen, da unabänderlichen Gesetzen nach beide in ihrem Verhältniß einander gleich sind. Gedanken zu hemmen, dies Kunststück hat noch keine irdische Politik erfunden; ihr selbst wäre es auch sehr unzuträglich. Aber Gedanken zu sammeln, zu ordnen, zu lenken, zu gebrauchen: dies ist ihr für alle Zeiten hinaus unabsehlicher großer Vortheil [1]).

Doch ich bin es müde, in einem polemischen Tone gegen Gervinus fortzuschreiben, der Herder selbst ein herrliches Denkmal gegründet hat. Gleichwol mußte ich es aussprechen, daß mir die Urtheile über Herder's Alter zu herbe, zu schneidend scheinen. Ich will die letzte Periode dieses edeln Kämpfers die des Stillstandes nennen. Hiermit ist sehr viel zugestanden; denn fassen wir nun wieder die Poesie allein ins Auge, so hat doch sein Cid wesentlich dazu beigetragen, den gesunden Elementen der neueren Romantik den Weg zu bahnen. Mit Don Quixote war nicht nur einst in Spanien, sondern auch noch für alle Die, welche den irrenden Helden nur zu belachen verstanden, die liebliche Blume des Ritterepos verschwunden. Wieland's Schule hatte theils durch Ironie, theils durch Unfähigkeit den Glauben an diese Welt zerstört. Herder gewährte der Don Quixote keinen reinen Genuß; es that ihm wehe, so viel Aechtes und Inniges maßlos verspottet zu sehen. In einem ganz anderen Geiste als Wieland suchte er das romantische Epos zu erneuern. Wie viel goldene Aepfel, rief er, hangen an jenen Bäumen, in jenen Gärten — und so verborgen und unbekannt! — So half er noch in seinen letzten Jahren durch den Cid und durch Anderes [2]) eine neue Epoche der Poesie begründen. Obgleich also Momente seiner Thätigkeit in unser Jahrhundert hinüberwirken, so gestehen wir, daß er für sich selbst nicht mehr dem Fluge Schiller's und Goethe's zu folgen vermochte. Sein Gebiet war das 18. Jahrhundert, die Kritik der französisch-griechischen Cultur mittels der ächten Antike und der Volksdichtung. Nachdem er die Bahn durchlaufen, blickt er vom letzten Grenzsteine noch einmal zurück. In der Adrastea schließt er seine Rechnungen. Wie es der Milde und Gerechtigkeit des Alters natürlich ist, will

---

[1]) XIII, 30.

[2]) Gervinus, V, 614 fg.

er aus den raschen Urtheilen seiner Jugend über Personen und Dinge das Zuviel tilgen, etwa unrecht Geraubtes erstatten, Jedem das Seine lassen, lieber eine Ehre zu viel als zu wenig erweisen. Auf diesem Standpunkte bleibt er eine achtbare, noch kräftige, durchaus wohlthuende Gestalt. Wie unrecht es wäre, ihn in unsere Zeiten herüberzunehmen, so unbillig scheint es, ihn weiter zurückzudrängen. Und ist es mir nicht gelungen, von dem letzten kurzen Abschnitte eines so reichen Lebens die Wolke zu heben, was wäre es weiter! Hat doch Gervinus selbst nur wenige Männer gefunden, um deren Haupt er einen so vollen Aehrenkranz schlingen konnte. Denn wie von ihm an anderen Stellen gern anerkannt wird, war Herder der Mann, welcher die Barbarei der damaligen classischen Lecture angriff, die griechische Literatur einführte, die Kunst der objectiven Uebersetzung begründete, die schulmäßigen Studien zur Wissenschaft des Lebens erhob. Herder war es, der uns die Poesie aller Völker zuführte und dennoch die nationale Eigenthümlichkeit unserer Literatur feststellte; der in der Allgemeinheit des Geschmackes Alles nach festen Principien sonderte. Er hat den fruchtbaren Unterschied zwischen Kunst- und Naturpoesie zuerst dargelegt. Selbst in die dumpfe Luft der Sprache warf er seinen Gewittersturm, wie er zu den trockenen Brunnen einer verkünstelten Dichtung die lebendigen Quellen des Volksliedes führte. Der tiefgreifende Begriff der Humanität lehrte ihn den einzelnen Menschen wie Völker und Zeitalter in ihrer Ganzheit betrachten, und sein eiserner Fleiß kämpfte rüstig mit den Massen der Wissenschaft, welche ihm die historische Entwickelung jenes Begriffes zuführte. Mit ihm beginnt die neuere culturhistorische Weltgeschichte, wie er in der Theologie die veralteten Systeme stürzte. Endlich selbst in der Philosophie war sein Streben, wenn irrend, doch der Irrthum eines edeln Geistes. Ihm fehlte der Tiefsinn, die Schärfe und Klarheit Schiller's, aber nach seinem Wesen mußte er wie F. H. Jacobi dem kalten, zersetzenden Kriticismus gegenüber für die Rechte des vollen, warmen Menschenherzens den Schild erheben und der reifste Zögling eines Leibnitz durfte auch glauben, Philosoph zu sein. Wenn ihm weniger Kant als dessen Nachtreter den Menschen aus hundert Theilen und Theilchen zu construiren schienen, nicht ohne Verlegenheit, woher sie nun für die kunstvolle Maschine den lebendigen Odem bekommen sollten, so mußte er an der inneren Virtualität alles Körperlichen, an dem geistigen Centralpunkte aller zergliederten Organe festhalten. Und sollen wir noch etwas nennen, so ist Her-

der als Erzieher der Menschheit dadurch groß, daß er überall Das verbreitete, was in der Kunst, in der Wissenschaft, in der Sitte eine neue Periode einleitet und das müßige Geschlecht von den Märkten in die Weinberge treibt: — ich meine die Begeisterung!

Drittes Capitel.

Reformen der Originalgenies. Ursprung und Centralpunkte der Bewegung. Die Dichter des Hainbundes. Ihr Anschluß an Klopstock. Der deutsche Charakter ihres Idealismus. Versuch, das Volksmäßige mit dem Antiken zu verbinden. Bürger. Hölty. Voß. Antikes in seinem Charakter. Seine Oden. Uebergang von Horaz zu Pindar. Wetteifer mit Homer. Kampf gegen die Romantiker. Verdienste um Metrik und Sprache.

Wir kehren nunmehr zu den siebziger Jahren zurück, zu demjenigen Zeitraume, in welchem man sich nach und nach auf den verschiedensten Gebieten gegen die Macht der Tradition erhob. In dem politischen und socialen Leben, in der Philosophie, in der Theologie und allen Wissenschaften kündigten sich ähnliche Umwälzungen an, wie in der schönen Literatur. Wenn wir die letzte allein im Auge behalten, so sind die revolutionären Schriften Hamann's und Herder's allerdings als diejenigen zu betrachten, welche hauptsächlich die Bewegung hervorriefen; doch dürfen wir nicht übersehen, daß auch Wieland und Klopstock, Winckelmann und Lessing auf neue Ziele hinwiesen und die schlummernden Kräfte weckten. Die Verschiedenheit solcher Führer läßt von vorn herein auf eine Vielseitigkeit der Bestrebungen schließen; diese Vielseitigkeit war jedoch natürlich auch mit einer wirklichen Verschiedenheit der Grundsätze und Zwecke verbunden, und es darf uns daher nicht befremden, daß wir auch auf vollkommene Gegensätze stoßen. Aber eine gewisse Einheit liegt darin, daß uns in allen Richtungen derselbe jugendliche Enthusiasmus begegnet, mit dem man das Gewohnte, Herkömmliche zertrümmert und für die Bildung und Thätigkeit des Geistes ganz neue Anfänge sucht. Dieser Zeitraum heißt daher mit Recht die Periode der Originalgenies oder des kraftgenialen Sturmes und Dranges.

Die Beschäftigung mit den Künsten hatte aufgehört, für einen blos angenehmen, wenn nicht gar verderblichen Zeitvertreib zu gelten; die Poesie wurde der Philosophie, der Religion und den Wissenschaften gleichgestellt, vielleicht schon übergeordnet, weil sie den

Gehalt derselben tiefer in das innerste Wesen des Menschen und des Lebens eindringen ließ. Ja das Schöne allein wurde, wie wir zeigten, schon ehe Kant auf die Romantiker wirkte, von Wieland und Heinse in maßloser Ausdehnung als ein selbständiges Element des geistigen Lebens proclamirt. Den Dichtern selbst waren neue Bahnen eröffnet, indem die Bekanntschaft mit der Volksdichtung sie von der Knechtschaft der mechanischen Nachahmung befreite. Ursprünglichkeit und der Anschluß an die nationalen Eigenthümlichkeiten standen jetzt an der Spitze Dessen, was man von dem classischen Dichter forderte, und selbst Diejenigen, welche eine Verbindung mit dem antiken Elemente nicht aufgeben wollten, oder dasselbe auch allein beachteten, hatten mit den neuen Aufschlüssen über das Wesen der antiken Poesie eine neue Aufgabe erhalten, deren Lösung mit demselben Enthusiasmus unternommen wurde. Neben den neuen Darstellungsformen suchte man auch einen neuen Inhalt für die Poesie, und wenn man in der conventionellen Dichtung immer mit solchen Gedanken und Empfindungen sich am liebsten beschäftigte, denen das Ansehen berühmter Völker und Dichter gleichsam das Probatur ertheilt hatte, so ward jetzt stets das subjective Leben dargestellt, wobei man freilich diesem Leben selbst auch durch eine Emancipation von den herkömmlichen Grundsätzen und Sitten die Frische der Originalität zu geben suchte und aus Scheu vor den abgegriffenen Bildern der traditionellen Idealität zu der rohen Natur verirrte. Die Sentimentalität und der weichliche Gefühlsluxus, welcher in Geßner's Idyllen, im Werther und Siegwart seinen Gipfel erreichte, das Wohlgefallen an den stürmischen Gesängen der Barden, an den Kraftproben im Götz von Berlichingen, in Schiller's Räubern &c., die Heftigkeit der Affecte, die wilde Gluth der Leidenschaften, welche die Genies in ihrem Leben und in ihren Dichtungen zur Herrschaft brachten: dies Alles wurzelt in dem Verlangen, von der flachen Alltäglichkeit des conventionellen Lebens zu der frischen Natur und zu den ungemischten Regungen der Subjectivität zurückzukehren.

Mit diesen neuen Ansichten von der Poesie hing es zusammen, daß der dichterische Enthusiasmus zugleich patriotisch war. Um nationale Haltpunkte zu finden, forschte man nach den Barden der Urzeit, Andere suchten für die Minnedichtung des Mittelalters Interesse zu erwecken. Lessing und Herder hatten nachgewiesen, warum die französischen Dichter uns fremd bleiben, Shakspeare dagegen uns anziehen müßte; Klopstock wog zwischen den Deutschen und den Griechen Vorzüge und Mängel ab: dies Alles

führte zu klareren Vorstellungen von deutscher Art und Kunst, und wenn man auch in der Darstellungsweise nicht so leicht wie Lessing den deutschen Ton traf und noch lange die nationalen mit fremden Elementen vermischte, so wetteiferte man wenigstens, die Dichtungen zum Spiegel der deutschen Gesinnung zu machen. Dieser patriotische Enthusiasmus konnte nun auch nicht ohne politische Beziehungen bleiben, und man trat namentlich in ein eigenes Verhältniß zu Frankreich. Schon haben wir früher darauf hingewiesen, daß der Kosmopolitismus zu den Lieblingsideen der Zeit gehörte. Derselbe hebt nun im Grunde die nationalen Gegensätze auf, und die demokratische Bewegung in Frankreich fand an unseren Dichtern begeisterte Freunde, so daß aller Zwiespalt verschwunden schien. Dennoch erneuerten sich die Angriffe Lessing's mit größerer Heftigkeit, und dieser Widerspruch erklärt sich daraus, daß Lessing bei seiner ästhetischen Kritik die Mängel der französischen Poesie vornehmlich auf die Verkehrtheit des Nationalcharakters zurückgeführt, und so fuhr man fort, die undeutschen, leichtfertigen und wüsten Sitten der Franzosen zu hassen, während man zugleich im Sinne der Revolution an der Befreiung der Bürger und Bauern arbeitete, den Adel, die Geistlichen und die Fürsten angriff und für die Freiheit der niederen Stände auch in der Weise thätig war, daß man sie durch Volksschriften und Volkslieder in geistiger Beziehung zu heben suchte. Endlich bemächtigte sich derselbe Enthusiasmus auch der Religion. Während Lessing und Herder die Ansprüche des Rationalismus mit den Forderungen der Offenbarung auszugleichen suchten, entwickelten sie beide Principe nach ihrer tieferen Bedeutung. Die Gegensätze wurden nun einseitig und mit verstärktem Eifer fortgebildet, indem z. B. hier in Stilling die resignirteste Hingabe an das Evangelium, in Lavater sogar eine stürmische Bekehrungswuth zum Vorschein kam und endlich mit Stolberg der Uebertritt zur katholischen Kirche begann, während auf der anderen Seite sich in den Bahrdt, Mauvillon und Unzer die Aufklärung mit unverhohlenem Atheismus und Christushasse verschwisterte. Bei solchen Widersprüchen war es nun auch natürlich, daß sich nicht Wenige in eine kühle Indifferenz zurückzogen, doch suchten sie dann den religiösen durch einen moralischen Enthusiasmus zu ersetzen. Man wollte dem Christenthume nichts weiter entnehmen als den Glauben an den Gott der Schöpfung, und sah in Christus nur das Ideal der Sittlichkeit, nur einen vollkommneren Sokrates. Wiewol nun mit mehr oder minder klarem Bewußtsein doch auch für jenen deistischen Rest

des Glaubens eine Stütze in dem Christenthume gesucht wurde, so gab man doch diesen Zusammenhang nicht gern zu, um sich nicht in seinem Hasse gegen die Pfaffen und gegen die Kirche genirt zu fühlen. Diese Klasse der humanistischen Lichtfreunde hat wol in Voß ihren vollkommensten Repräsentanten.

Sieht man nun, auf welchem Wege die Begeisterung sich ausbreitete, und auf welchen Punkten die Reform ihre Kräfte concentrirte, so ergibt sich zunächst, daß die Bewegung eigentlich in zwei Hauptströmen von Norden ausläuft und die ganze Westseite bis zur Schweiz hinab ergreift, indem sie bald Einzelne, bald ganze Gesellschaften antreibt, die reformatorischen Elemente auszubilden, bis dann die besten Kräfte sich im Mittelpunkte Deutschlands und im Nordwesten sammeln, um mit reiferer Einsicht und ohne tumultuarische Ueberstürzung fortzuwirken. Zuerst hatte Klopstock durch seine frühe Verbindung mit der Schweiz jene Bahn bezeichnet. In Darmstadt und Frankfurt, ebenso in Karlsruhe verehrte man ihn als Dichter und als einen Menschen höherer Ordnung; in Stuttgart wurden Moser und Huber, Schubart und Schiller durch ihn angeregt, und in Wien feierte man ihn neben Wieland, welche seltsame Zusammenstellung indessen weder heilsame noch dauernde Wirkungen hervorbringen konnte. Ein zweiter Anfangspunkt der Bewegung war Königsberg, doch fehlte für Das, was Hamann und Herder ins Leben riefen, hier die rechte Brütwärme. Ihre Schriften wirkten weniger in der Heimat als im Westen, dort sollte der Letztere die Kräfte seines reichen Geistes entwickeln und Hamann wenigstens sterben. Für Herder's Einfluß war schon sein Aufenthalt in Strasburg von Bedeutung, wo Goethe mehr noch durch seine Unterredungen als durch seine Schriften angeregt wurde, die ausgetretenen Wege der Tradition zu verlassen und durch seinen Anhang am Rheine und in Baiern die Begeisterung für die Naturdichtung fortzupflanzen. Während in Münster die Fürstin Gallitzin für ihren Kreis noch Hamann selbst zum Oberhaupte erkor, verstärkte Lavater das durch Klopstock in der Schweiz belebte religiöse Element durch einen Anschluß an Herder. Unter dem Einflusse des Letzteren waren Merck zu Darmstadt als Kritiker und Klinger aus Frankfurt als Dichter thätig, doch verwickelten sie sich in Einseitigkeiten und Widersprüche, an denen andere Genossen der Strasburger Societät, jene Lenz und Wagner, untergingen. Es scheint fast, daß ein Rückzug nach nördlicheren Gegenden nothwendig war, um die Bewegung in eine feste Bahn zu leiten. So viele andere Ursachen dazu beitrugen, daß die Poesie wieder da

eine Heimat suchte, wo sie schon vor Jahrhunderten einmal ein goldenes Zeitalter erlebt, so war es gewiß nicht ohne Einfluß, daß Klopstock und Lessing, welche unseren literarischen Ruhm gegründet und bis dahin noch alle Zeitgenossen überragten, hier verweilten. Ja Klopstock tritt noch einmal in den Vordergrund, indem die jungen Dichter, welche sich 1772 in Göttingen zu einer Genossenschaft vereinigten, ihn zu ihrem Führer wählten und zwischen ihm und Herder eine Verbindung herstellten. Daher sehen wir auch Wieland und Goethe diesem Zuge nach Norden folgen, worauf sich Herder selbst und Schiller zu ihnen gesellen. Als dann Kant zum dritten Male wieder von Norden her ein neues Princip verkündigte, mußte eine Universitätsstadt in der Nähe Weimars dasselbe auf die Poesie anwenden.

Von den Gesellschaften, die sich zu der Geniedichtung bekannten, ist die merkwürdigste der Hainbund. Ueber seine äußere Geschichte, seine Entstehung, seine Thätigkeit und sein Zerfallen geben uns die Berichte und Briefe der Genossen selbst, welche in jugendlicher Weise von ihrem Unternehmen mit Pathos und Breite zu reden liebten, sehr ausführliche Nachrichten, und diese Materialien sind noch neulich zu einer erschöpfenden Darstellung benutzt worden [1]). Wir wollen deshalb sogleich festzustellen suchen, in welchem Verhältnisse der Verein zu jener reformatorischen Bewegung steht, und auf welche Art er, an Klopstock und Herder gelehnt, die antike Kunstdichtung mit der nationalen und den romantischen Elementen der Volkspoesie zu verschmelzen strebte. Im Jahre 1769 verbanden sich in Göttingen Boje (1744—1806) und Gotter (1746—97) zur Herausgabe eines deutschen Musenalmanachs. Beide dachten dabei nicht im Entferntesten an die Tendenzen, welche der Bund nachher verfolgte. Denn Gotter, den die elegante Bildung der französischen Dichter anzog und der ihre antiken Dramen übersetzte, war eher geneigt, an Wieland's Seite durch die vornehme Welt zu wandeln, und Boje vermochte es, mit der Liebe zu Wieland und den Anakreontikern die Verehrung für Klopstock und Ramler zu vereinigen. Der erste Jahrgang enthielt daher auch, wie unsere Anthologien, Altes und Neues von verschiedener Farbe und ungleichem Werthe. Der Zutritt Bürger's, der seit 1768 in Göttingen studirte und den Boje, als Gotter 1769 nach seiner Vaterstadt Gotha zurückging, an sich zog, änderte darin nichts, denn Bürger fühlte sich weder jetzt noch später mit Klopstock

[1]) Prutz, „Der Göttinger Dichterbund" (1841).

im Zusammenhange. Als jedoch Voß, die beiden Stolberge und K. Fr. Cramer sich in Göttingen zu ihnen gesellten, entschied man sich rasch für eine bestimmte Richtung. Die Stolberge waren mit Klopstock persönlich bekannt geworden und sahen die Welt in den Farben seiner Lyrik. Cramer, dessen Vater ein Jugendfreund Klopstock's war und in den eigenen Oden die Erhabenheit desselben zu überbieten suchte, trieb, wie noch später die Biographie Klopstock's bewies, die Verehrung desselben bis zur Vergötterung. Endlich hatte Voß bei seiner frühen Vorliebe für die classische Philologie bereits in Ramler's Style gedichtet, und den Uebergang von diesem zu Klopstock forderte schon seine Empfänglichkeit für die reichere Welt des Letzteren. Während nun die Anderen nur die Begeisterung entzündeten, schritt er bei seinem festen und thätigen Charakter gleich zur Organisation der Bewegung, und so ist die Stiftung des Bundes 1772 wol vornehmlich sein Werk. Zu den berühmter gewordenen Genossen gehören noch Hölty, der bereits 1769, und J. M. Miller, der 1770 nach Göttingen gekommen war. Beide überließen sich nebst Boje, trotz ihrer verschiedenen Individualität, dem Strome der neuen Ideen, besonders da es nicht an einzelnen Berührungspunkten fehlte. Immer wird die Erinnerung daran anziehend bleiben, daß zu derselben Zeit an einem Orte sich so viele talentvolle Jünglinge zusammenfanden, welche auf die geselligen Genüsse und die Thatenlust der Studentenjahre einen Idealismus übertrugen, der so manche reine und würdige Elemente enthielt. Freilich stellte sich zugleich die Exaltation und ein unklares phantastisches Wesen ein, da weder innere Erlebnisse noch eine reichere Erfahrung den jungen Dichtern einen Stoff von poetischem Gehalte darboten, und sie lebten in einer Traumwelt, die das Urtheil nicht reif war zu beherrschen.

Klopstock's Ideen, seine Gedanken, seine Gemüthswelt kehren daher wieder, stürmischer ausgesprochen, aber man kann nicht sagen, in reiferer Gestaltung, und erst als der Bund sich auflöste, suchten sich die kräftigeren Mitglieder eigene Wege, wobei freilich manche sich auch für immer von einander entfernten. Aus jenen reformatorischen Elementen, welche nach und nach die Zeit erfüllten, hoben sie mit schönem Eifer den Patriotismus hervor, der sich insofern mit dem sittlichen Enthusiasmus verband, als sie die Grundzüge ihres Ideales, Freiheitsliebe, Kraft, Muth, Keuschheit, den einfachen, treuen und biederen Sinn, eben auf das Bild eines deutschen Mannes übertrugen. Ihre stürmischen Gesänge haben in der That dazu beigetragen, daß sich die Nation in immer

weiteren Kreisen ihres sittlichen Adels bewußt wurde, und dies muß man nicht vergessen, wenn darüber gespottet wird, daß die alterthümelnde Bardensprache, deren sie sich anfangs bedienten, eine Erfindung war, zu der die Geschichte nicht berechtigte, und daß die Bündner Wieland's Bild und Idris beim Stiftungsmahle verbrannten. Die Sympathie für die französische Revolution ist ein wenig befremdend, da die Kräfte der Dichter im Grunde nur für die Lyrik des Seelenlebens und nicht für das große Drama der Staatengeschichte ausreichten. Wirklich hatte man auch den ultraliberalen Cramer nicht gern, und außer Stolberg, welcher erst den Feudalstaat angriff und nachher vertheidigte, begnügten sich die meisten mit Plänkeleien und Emancipationsversuchen in engen Verhältnissen. Von den Dingen, die das Herz bewegen, priesen sie nichts mit solcher Gluth und Innigkeit als Freundschaft, Liebe und Natur, und dies Alles in Klopstock's subjectiver Weise, der es wieder zur Sitte gemacht, in der Lyrik die Bewegungen des eigenen Gemüthes auszusprechen. Damit stimmte es überein, daß die allgemeine Hinwendung zu Natur und Wirklichkeit eine rückhaltslose Entschleierung des Inneren zu fordern schien. Nun mischte sich zwar in die Freundschaft der Dichter viel Gemachtes und Unwahres, aber dies kam nicht erst mit der Darstellung hinzu, sondern es war den Empfindungen selbst eigen. Sie suchten Gleim und Klopstock an Zärtlichkeit zu übertreffen und sehnten sich, wie es der Jugend zuweilen schmeichelt, ein Gegenstand des Mitleidens zu sein, nach tragischen Ereignissen, in denen jene Zärtlichkeit recht leuchten könnte. So gibt selbst der ehrliche Voß von der Nacht, in welcher die Stolberge, als sie Göttingen verließen, zum letzten Male mit den Freunden zusammen waren, eine herzbrechende Schilderung. Er kann nicht genug davon reden, wie sie in lautes Weinen ausgebrochen, wie ihnen die Stimme versagt, wie Alles so schrecklich gewesen, wie die Trostlosigkeit fast zum Wahnsinne geführt. Nur Boje war wegen eines zeitgemäßen Kopfwehes zu Bette gegangen. Andere Uebertreibungen, wenn sie z. B. bei ihren Anakreontischen Symposien nicht nur die Becher und die Schläfe mit Rosen und Eppich kränzten, sondern auch auf griechisch die lieben Bärte salbten, sind wenigstens heiter. Anziehend ist es, sie auf ihren Wanderungen in die Dörfer und Wälder zu begleiten, wo sie bald in idyllischer Befriedigung der Natur leben, bald unter den deutschen Eichen dichterische Feste feiern, indem ihre Freundschaft sich nicht allein auf den Trieb zur Geselligkeit und persönliche Sympathien, sondern auch auf das Gefühl

gründet, daß sie gemeinsam an einem großen Werke arbeiteten. Noch viel später verkehrten Einzelne mit einander in herzlicher Eintracht, und zuletzt ist die Leidenschaftlichkeit, mit welcher Voß gegen den jüngeren Stolberg auftrat, doch auch ein Zeichen davon, daß er ihm früher sich mit gleicher Wärme hingegeben. Weit seltener wird man in den Liebesliedern der Göttinger die Wahrheit und Schönheit des natürlichen Gefühles vermissen. Klopstock's Beispiel bewirkte zunächst, daß man der sinnlichen und leeren Erotik aus dem Wege ging. Charakteristisch ist es, daß beinahe Jeder von ihnen ein Gedicht an die unbekannte künftige Geliebte gerichtet. Spielend und doch nicht ohne Gefühl für den sittlichen und religiösen Ernst dieses Lebensverhältnisses, malten sie es sich aus, wie diese Geliebte, noch unbekannt mit Dem, zu dessen Gefährtin in Freude und Leid sie das Schicksal schon vor der Geburt bestimmt hatte, sich in kindlicher Unschuld entwickelte, und wie allmählich diejenigen Eigenthümlichkeiten in ihrem Wesen hervortraten, welche das Band zwischen den Seelen knüpfen sollten, die für einander geschaffen waren. Nur Bürger's Verhältniß zu Molly steht mit seiner erschütternden Tragik wie eine düstere Wolke an diesem klaren und friedlichen Himmel. Zu dem subjectiven Charakter ihrer Erotik gehört es auch, daß die Dichter später, als jeder seine Unbekannte gefunden, nicht die Sylvien und Flavien, sondern ihre Frauen in den Oden feiern, und zwar die der Freunde wie die eigenen. Klopstock und Meta stehen an der Spitze; an sie schließen sich, wenn wir von jenem durch Elend und Schuld gebeugten Paare absehen, Voß und Ernestine, Fr. Stolberg und Agnes, Esmarch und Emilie ꝛc. Dies rief eine eigene Hauspoesie hervor, in welcher sich der deutsche Familiensinn oft auf eine schöne Weise kundgab, jedoch auch manches Prosaische zum Vorschein kam, wie uns denn Claudius nicht nur die Morgenandacht seiner Rebekka und der Kinder, sondern auch die Wechselzähne und die Kartoffelschale besingt. Endlich ist auch den Naturliedern dieser Dichter die meiste Lauterkeit und Anmuth eigen. Sie wichen jedoch, den frommen Claudius ausgenommen, insofern von Klopstock ab, als sie bei ihrer Auffassung der Natur weniger von der religiösen Symbolik geleitet wurden, als sich in jugendlicher Lebenslust an der sinnlichen Schönheit der Schöpfung erfreuten. Ein Stück Rasen, ein Garten mit blühenden Kirschbäumen, der Eichenwald und das Mondlicht waren ihnen zu ihrem Wohlsein unentbehrlich, Milch und Brot zu einem festlichen Mahle hinreichend. So entstanden jene Lieder an die süße heilige Natur, deren einfältige

Wahrheit zum Herzen drang, und in diesem Kreise; sieht man wol, mußte sich auch die ächte Idylle erneuern und Homer seinen Uebersetzer finden.

Zu diesem feurigen Streben, das Wohlgefallen an dem Fremden und Falschen auszurotten, deutschen Sinn, deutsche Kraft und Lauterkeit in die Poesie und durch sie in das Leben zurückzuführen, gesellte sich nun noch der Wunsch, auch in Betreff der Formen dem Vaterlande und der Natur gerecht zu werden. Sie kündigten der conventionellen Kunstdichtung den Gehorsam auf und theilten mit ihren Genossen am Rheine den Haß gegen das Regulbuch. Durch scharfe Decrete wurde das Alte gestürzt, und man begeisterte sich für die Barden Klopstock's und Ossian. Herder's Abhandlungen über den letzten und über Shakspeare fachten diese Gluth an, und ehe noch die Stimmen der Völker erschienen, berauschte sich Bürger an Percy's Reliques. Ein Volksdichter zu sein, dies galt seitdem für das Höchste, was der Ehrgeiz erstreben konnte, und Bürger, der Goethe dieses Kreises, der ganz zum Volksdichter geschaffen schien, wurde von den Anderen als ein besonderer Liebling der Musen betrachtet. Indessen war jener Haß gegen das Regulbuch nicht so ernst gemeint, und man hatte dem Antiken wenigstens eine Hinterthüre offen gelassen. Klopstock's hellenistische Oden waren zu werthvoll, als daß man nicht diesen Weg, welchen die Meisten für einige Zeit verlassen, hätte einschlagen sollen, doch kamen auch hier einige Neuerungen zum Vorschein. Horaz, welchen Klopstock selbst nur zu den Zweiten oder Dritten zählte, genügte vielleicht nur dem sanften und ruhigen Hölty; die Anderen nahmen in ihrer schwungvollen Erhabenheit Pindar zum Führer, worauf wir noch zurückkommen. Ferner waren sie bei dieser Sympathie für das Antike doch immer auch der freien Naturdichtung insofern eingedenk, als kein einziger, selbst Voß nicht, zu Ramler'schen Nachahmungen zurückkehrte, und wenn manche Ode auch in materiellen Beziehungen mit einer Horazischen zusammenhängt, so besangen sie doch meistens selbständig ihre eigene kleine Welt und nahmen wie Klopstock fast nichts von Horaz als die Metra, welche sie bereits als ein Eigenthum der deutschen Poesie betrachteten. Ihrem Verlangen, sich auf eine ungefährliche Weise wieder mit den Griechen in Verbindung zu setzen, kam endlich Homer entgegen, in dessen Gedichten sie Natur und Kunst vereint sahen. Sie selbst suchten nun beide Elemente zu verschmelzen, doch schlossen sich die Einen mehr an das Antike, Andere mehr an die Naturdichtung, welche indessen ihrem subjectiven Charakter gemäß die verschiedensten

Gestalten annimmt. Bürger wich dem Antiken geflissentlich aus; er brauchte nicht einmal Horazische Metra und auch seine Uebersetzungen sollten volksmäßige Verdeutschungen sein. Hölty und Miller fügten zu der Ode das eigentliche Lied hinzu. Der Erste hatte wol weder Neigung noch Kraft zu kühneren Versuchen. Miller dagegen machte sich ganz von der antiken Denkweise los, indem er in seinem Siegwart (1776), der zwischen Richardson's Romanen und Werther in der Mitte steht, im Geiste der genialen Naturdichtung die Rechte des Herzens gegen den Druck der Verhältnisse verfocht. So Manches im Siegwart reiht sich in anschaulicher Individualität und reizender Naturtreue an die besten Scenen im Werther, doch bleibt der bedeutende Unterschied, daß der Zwiespalt, welcher im Werther das Herz zerstört, die tief erfaßte Unnatur des ganzen modernen Culturlebens abspiegelt, während er im Siegwart sich allein an die persönlichen Wünsche und Schicksale einiger Liebespaare anknüpft: damit sinkt die mächtige Zeiterscheinung zu einer gewöhnlichen Herzensangelegenheit herab und das wahrhaft tragische Pathos zu einer entnervenden Traurigkeit. Die Stolberge langten, indem sie das Wesen der Naturdichtung zu erfassen suchten, endlich bei der ritterlichen Romantik an. Zugleich führte sie die Begeisterung für Homer immer tiefer in das classische Alterthum, und während es bei ihrer Ankunft in Göttingen schon für einen Ruhm galt, daß der Eine hundert, der Andere dreihundert Verse Homer's mit dem Lexikon lesen konnte, sehen wir sie zuletzt unermüdlich mit Uebersetzungen beschäftigt, sich weder vor den Tragikern noch vor Plato fürchten und selbst hellenistische Dramen dichten. Voß endlich, der leidenschaftlichste Feind des Regulbuches, der es sich auch zur Lebensaufgabe machte, für das Volk zu dichten, kam dahin, daß er das Volksmäßige mit den fremdesten Gräcismen vermischte. Besser traf Claudius den Ton und er wäre ein wahrer Volksschriftsteller geworden, hätte ihn nicht das Wohlgefallen an der sentimentalen Richtung des Yorik'schen Humors über die Natur hinaus zu einer affectirten Naivetät verleitet. Nach diesem Ueberblicke wollen wir nun genauer angeben, in welchem Verhältnisse die Dichtungen der vorzüglichsten Mitglieder des Bundes zu der antiken Poesie stehen.

Gottfried August Bürger (1748—94) war kein antiker Charakter und es fehlte ihm in gleichem Maße an Kraft wie an Klarheit. Nach den neuen Grundsätzen der Genies glaubte er berechtigt zu sein, den subjectiven Forderungen seiner Leidenschaft den Vorrang vor der inneren und äußeren Gesetzmäßigkeit des Lebens einzu-

räumen, und als er diesen Irrthum erkannte, hatte er wol Kraft genug zu edeln Kämpfen, aber nicht zum Siege. Dieselben Fehler, gegen welche die griechische Tragödie beständig streitet, stürzten Bürger immer von Neuem in Verschuldungen und Leiden, und er mußte die Schönheit seiner Lieder und Sonette, mit denen er die Geschichte seines inneren Lebens begleitete, mit dem Herzen bezahlen. Er bestätigt den Satz, daß die Lyrik zwar nur der Klang einer Schelle ist, wenn sie nicht in dem Gemüthe wurzelt, daß aber, wenn der Dichter nicht die Macht hat, sich über die Natur zu erheben, auch das Gemeine und Unwahre sich in das Aechte und Schöne hineindrängen wird. Dieser Gedanke liegt Schiller's berühmter Recension zum Grunde, die noch nicht widerlegt ist, obgleich sie allerdings eine mildere Form hätte annehmen können, ohne minder wahr zu sein. Jene Ungleichheit übertrug sich von dem poetischen Gehalte auch auf die Darstellung, und es wechselt leider die Volkssprache, deren Bürger mächtig war wie Keiner, nicht selten mit der Pöbelsprache. Uns gehen hier nur die Balladen an. Wie weit bleibt Alles, was die Anderen vor Schiller, welche nicht über den Ton der trivialsten Marktlieder hinauskamen, dichteten, hinter Bürger's besseren Balladen, zumal hinter der Lenore zurück, und doch verschmähte es dieser selbst nicht selten, in denselben Ton einzustimmen. Die äußere Veranlassung dazu war folgende. Gleim (1757) und Löwen (1762) geriethen auf den Einfall, burleske Romanzen im Geschmacke des Gongora aus Cordova († 1627), den Jacobi 1767 übersetzte, zu dichten. Sie erzählten Mordgeschichten, sentimentale und andere Abenteuer, indem sie das Pathos der ernsten Dichtung parodirten, in den Knittelversen der Bänkelsänger und würzten den Vortrag mit plumpen Witzen, um die volksmäßige Naturdichtung auf das Treueste zu copiren, vielleicht auch um sich über sie lustig zu machen. Bis auf Hagedorn's Erzählung Philemon und Baucis kann man nicht zurückgehen, weil sie zwar komisch gehalten, aber keine Romanze ist. Daniel Schiebeler aus Hamburg verfaßte (seit 1767) zweiunddreißig Romanzen im Style des Gongora, und von ihnen sind nicht weniger als zwanzig mythologisch, z. B. Pan und Syrinx, Phaethon, Midas, Pandora, Ariadne und Theseus ꝛc. [1]). Hieran schließen sich

[1]) Zur Vergleichung mit Blumauer genügen einige Zeilen:
Das war der Fall bei Phaeton; Stolz auf den Vater Phöbus,
Verachtet er Elysion Und lachte des Erebus.
Einst hatt' er einen Ehrenstreit Mit Junker Epaphussen,
Der sagt ihm: auf Mamas Bescheid Sei selten fest zu fußen.

die Romanzen eines sonst unbekannten Geißler (1774) und ähnliche von Fr. Chr. Weißer (noch 1804). Inzwischen hatte bereits Michaelis an eine Travestie des Virgil gedacht; seine Fragmente (1771) wurden von Anderen fortgesetzt, bis endlich Blumauer sein Publikum mit der sauberen Aeneis (1784) erbaute und wieder Nachahmer fand. An diesen Dichtungen betheiligten sich nun auch einige Mitglieder des Hainbundes, wie es scheint, in frohem Uebermuthe und ohne Prätension [1]; wenigstens erklärte Hölty, daß ihm ein Balladensänger überhaupt wie ein Harlekin vorkomme. Sie parodirten einige mythische Stoffe und Oden aus Horaz. Dahin gehört: Madame, die Sie als Königin in Paphos residiren, nach Horat. I, 30 von Miller, ferner: Apollo und Daphne, Töffel und Käthe (Philemon und Baucis) von Hölty. Weiter als diese ging Bürger. Solche Mordgeschichten wie Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain sind blos geschmacklos, aber die schmuzigen Erzählungen Veit Ehrenhold und Die Königin von Golkonda, ferner die freche Frau Schnips, gegen welche der alte naive Volksschwank von Hans Pfriem ein wahrer Juwel ist, sind ein moralischer Flecken, und ihnen gleichen Bacchus, Fortunens Pranger, Der Raub der Europa, Die Menagerie der Götter. Dies Alles steht mit Wieland's auflösender Ironie und Lüsternheit in Verbindung und erinnert an seine Griechischen Erzählungen. Welchen anderen Gebrauch verstand Schiller in seinen Balladen von der antiken Sage zu machen! Uebrigens konnten Gleim, Löwen, selbst Hölty und die Stolberge auch in ihren ernsten Balladen nicht von der breiten, klanglosen Prosa abkommen. Herder wurde über diese neuen Romanzen äußerst ungehalten, denn er hatte sich von der Erneuerung der Volksdichtung ganz andere Früchte versprochen, und in der That häufte sich neben dem wenigen Guten mit den Jahren die Masse des Schlechten. Wissen wir, rief er, keine andern Gegenstände der Ballade als Gefechte mit Ratten und Mäusen, Scenen aus der Acerra, aus Berkenmeier, aus der skandalösen Chronik, oder aus der Hölle selbst, weil gewöhnlich zuletzt in Gluthen und Fluthen, in Grüften, Lüften und Klüften, indisch und welsch, heidnisch und christlich der Teufel Alles holt. Ihm schienen solche Balladen nicht nur einen Hauptzweig ächter Poesie zu vernichten, sondern auch den Grund aller Poesie, die innere Rechtschaffenheit und

---

[1] „Hölty's Gedichte" von Fr. Stolberg und Voß (1783), Einleitung, S. XIII und XVI.

Honnetetät im Herzen des Volkes [1]). Von den lyrischen Gedichten Bürger's hat keins antike Strophen und nur einmal (An ein Mailüftchen) bediente er sich wie auch Voß jener gereimten Liederform, die aus dem Sapphicum entstanden und uns schon aus früheren Perioden bekannt ist. Auch Nachahmungen gibt es nur drei: das Gedicht an Themire ist dem Horazischen Ulla si iuris etwas breit, doch heiter nachgebildet; jenes an die Nymphe des Regenborns hat einige Aehnlichkeit mit dem O fons Bandusiae, und endlich ist noch seine Nachtfeier der Venus zu nennen, die berühmte Uebertragung des Cras amet, qui nunquam amavit, welche wiederholte mühsame Correcturen zu einem Meisterstücke von Eleganz und Wohllaut machen sollten. Eine Uebersetzung von Anthia und Abrokomas, einer Novelle des Xenophon Ephesius, verdient kaum eine beiläufige Erwähnung; von seiner Beschäftigung mit Homer sprechen wir später.

Ludwig Hölty (1748—76) hat vor den übrigen Mitgliedern des Bundes das voraus, daß die Erinnerung an ihn durch nichts getrübt wird, wie ihn seine Zeitgenossen selbst zu ihren Lieblingsdichtern zählten. Er dachte bescheiden von seinen Talenten und strebte nicht gleich den Anderen zu Höhen hinauf, von denen sie herabsanken. Seine Ansprüche an das Leben waren mäßig. Er schreibt: Wenn ich an das Land denke, so klopft mir das Herz. Eine Hütte, ein Wald daran, eine Wiese mit einer Silberquelle und ein Weib in meiner Hütte ist Alles, was ich auf diesem Erdboden wünsche. Freunde brauche ich nicht mehr zu wünschen, diese habe ich schon. Ihre Freundschaft wird meine trüben Stunden aufheitern, meine frohen noch froher machen. Ich werde ihre Briefe und Werke an meiner Quelle, in meinem Walde lesen und mich der seligen Tage erinnern, da ich ihres Umganges genoß [2]). Diese Resignation verzieh man gern einem Dichter, welcher sagen mußte:

> Dein eh'rner Fußtritt hallte mir oft, o Tod!
> In meiner Kindheit tagender Dämmerung.
> Und manche Mutterthräne rann mir
> Auf die verblühende Knabenwange.

Aber die bittere Gewißheit eines frühen Heimganges trieb ihn nicht zur Verzagtheit, nicht zur finsteren Schwermuth, sondern er er-

[1]) „Literatur und Kunst", XVIII, 18.

[2]) A. a. O., S. XVI.

mahnte beständig die Anderen, sich des Glückes zu freuen, das ihm bald entrissen werden sollte, und versäumte auch selbst nicht, den kurzen Lenz seines Lebens zu genießen, wiewol fast immer eine stille Wehmuth aus seinem Frohsinn hervorblickt. Hölty las außer den alten auch englische, spanische und italienische Dichter, seine Gedichte haben jedoch fast alle einen antiken Charakter. Ihn zog in Klopstock's Oden weniger das erhabene als das elegische Element an, und dieses letztere suchte er auch in Horaz auf. Daher finden wir bei ihm nicht das himmelstürmende Ungestüm, sondern wie seine Oden in ihrem Inhalte die Sanftmuth, Klarheit und Herzlichkeit seines Wesens abspiegeln, so ist der Sprache eine edle und liebliche Einfalt eigen. Einige Gedichte hängen unmittelbar mit Horazischen Oden zusammen. Das Landleben (Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!) erinnert an das Beatus ille; Was schämst du dich, daß du die Hanne liebest, ist eine (nicht burleske) Parodie des Ne sit ancillae tibi amor pudori; das Gedicht an Voß: Klimme muthig den Pfad ꝛc. scheint aus dem Scriberis Vario entstanden zu sein; Die Beschäftigungen (Jener liebet den Hof ꝛc.) aus dem Maecenas atavis; endlich stimmt der immer wiederkehrende Grundton seiner Lyrik mit dem Carpe diem überein, welches Horaz ebenso oft variirt. Jener schönen Einfachheit entspricht es, daß Hölty oft die Liederform wählte, und seine Alcäen und Asklepiadeen sind, wo er sie anwendet, ebenso ungekünstelt.

Hölty hatte der Lyrik des Horaz ein einziges Element entnommen; und da es seiner Neigung gemäß war, die flüchtigen Stunden des Lebens in der idyllischen Natur zu genießen, so zeigt sich schon in seinen Oden ein Uebergang von dem Lyrischen zum Malerischen. Auf diesem Wege kam man endlich dazu, Oden zu dichten, welche kaum mehr zur Lyrik gehören, da sie blos idyllische Landschaftsgemälde enthalten. Nicht mit Unrecht hat man daher Matthisson und Salis als Hölty's Nachfolger bezeichnet.

Johann Heinrich Voß (1751—1826) war nicht nur ein vertrauter und eifriger Freund der antiken Poesie, sondern er gehört sogar zu den Philologen, und doch setzt uns gleich die Frage, ob wir ihn einen Zögling der Alten, der Griechen oder wenigstens der Römer, nennen können, in Verlegenheit. Mehr als jedem seiner Genossen war ihm ein strebsamer, fester Charakter eigen, und man könnte seine deutsche Tüchtigkeit wol mit der alten Römertugend vergleichen, wozu sich denn in seiner ausschließlichen Richtung auf das Verständige und Wirkliche, in seinem Widerwillen

gegen geistliche und weltliche Zwangherrschaft, in seiner Neigung zu der Rusticität jener Römer, welche den Genuß der Natur mit gelehrten Studien zu würzen liebten, noch andere passende Analogien fänden. Zu einem Griechen dagegen fehlten ihm Leichtigkeit, Frohsinn, Begeisterung, Idealität: die Grazien waren ausgeblieben. Seine ganze Lyrik ist weniger Gefühl als Gesinnung. Eine gewisse steife Würde, die mit dem Ernste seiner Denkungsart und seiner Erfahrungen zusammenhängt, hindert ihn, sich heiteren und leichten Elementen hinzugeben, und wenn er sich gewaltsam in sie hineinversetzt, so verrathen Uebertreibungen und unschöne Geberden, daß er eine ihm fremde Rolle spielt. Seine Tanzlieder, seine Trinklieder, so lärmend sie sich äußern, entsprangen nicht dem eigenen frohen Behagen, sondern er verfaßte sie gleichsam für Andere und oft scheinen sie bloße Proteste gegen die Ansichten der Mucker zu sein. Andererseits verliert sich das Ernste und Erhabene oft in unlebendige Abstractionen. Auch diese Gedichte sind nicht selten polemisch, und der Eifer für die Wahrheit führt dann zu einer abstoßenden Härte. Man thut nicht zu wenig, nicht zu viel, wenn man urtheilt, daß Voß es verstand, die Gegenstände, welche er besang, mit poetischem Sinne zu wählen, daß aber die Behandlung selbst ihnen meistens ihre natürlichen Reize nahm. Daher enthielt sich Goethe, der Voß gefällig sein wollte, bei seiner Recension der Gedichte desselben jedes Urtheils über die Behandlung; er rühmte nur die Präcision der Sprache und der Rhythmen. Dagegen gelang es ihm, indem er mit geschickter Hand die Gegenstände zusammenstellte, von des Dichters poetischer Welt ein ganz anmuthiges Bild zu entwerfen. A. W. Schlegel hob wieder allein die schwachen Seiten hervor. Er meint, daß Voß eine ganz eigene Gabe gehabt, jede Sache, die er verfocht, auch die beste, durch seine Persönlichkeit unliebenswürdig zu machen. Er habe die Milde mit Bitterkeit gepriesen, die Duldung mit Verfolgungseifer, den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter, die Denkfreiheit wie ein Gefängnißwärter, die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen endlich wie ein nordischer Barbar [1]). Wir wollen diesen Zank der Grobheit und der Malice übergehen und auch von Voßens Fehden gegen F. Stolberg, Heyne und Creuzer nur gelegentlich so viel angeben, als die Sache erfordert; eine Erinnerung an diese Dinge war jedoch gleich hier nothwendig, weil sich in Voßens Dichtungen ganz ähnliche Gegensätze kundgeben. Sein Aufenthalt unter den

[1]) „Kritische Schriften" (1828), II, 112.

Marschbauern im Lande Hadeln, „dem Kerneichengewächs", befestigte in ihm den männlich geraden Sinn und verstärkte sein Interesse für alles Volksmäßige, das schon Natur und Heimat in ihn gelegt. Daneben aber hatte seine Beschäftigung mit den alten Classikern in Otterndorf und in Eutin, wo er Rector war, weniger einen poetischen als einen philologischen Charakter, und so bildeten sich noch schärfer jene Eigenthümlichkeiten aus, die unvereinbar scheinen, indem sich das Volksmäßige mit der classischen Gelehrsamkeit, das Einfache, Natürliche mit den Seltenheiten verbinden sollte, welche die philologische Pedanterie ans Licht brachte. Man möchte Voß mit den sogenannten lateinischen Ackerwirthen vergleichen, wenn er nicht selbst als Rector auf dem Lande ein prototypes Bild seiner Gattung wäre [1]).

Die Frage, ob Voßens Oden antik genannt werden dürfen, läßt sich nicht beantworten, ehe man sich darüber klar geworden, in welchen Eigenthümlichkeiten der deutschen Ode sich ein Zusammenhang mit der antiken kundgibt, und eine Ermittelung bestimmter Kennzeichen wäre überhaupt für die Beurtheilung der ganzen Gattung, wie sie durch Klopstock und nach ihm ausgebildet worden, von Wichtigkeit. Die gewöhnlichen Theorien forderten von der Ode einen erhabenen Gegenstand, tiefe Gedanken, welche die Seele im Innersten bewegen, ferner einen unregelmäßigen Gang der Darstellung, den höchsten Schwung und Glanz in den Bildern und in der Sprache überhaupt. Dies paßt nun zur Noth auf die Oden, welche in dem Style Pindar's gedichtet sind, nicht aber auf viele Horazische, und Anakreon würde ganz ausgeschlossen. Dagegen haben wir unzählige deutsche Gedichte, welche man, obgleich sie nach Ton und Inhalt zu jener ersten Gattung gehören, doch nicht Oden nennt, weil sie in einfacheren gereimten Strophen verfaßt sind. Eine nähere Verbindung mit den alten Lyrikern bewiese der Gebrauch der Mythologie, doch wird es mehr und mehr Sitte, nur die Naturgötter der Alten und etwa Venus und Amor zu nennen. Auch materielle Entlehnungen und unmittelbare Imitationen, auf welche wir uns früher beziehen konnten, finden sich seltener. Ein wichtiger Unterschied wäre allerdings der, daß die antike Ode eine plastische, die deutsche mehr eine musikalische Darstellung hat, daß jene zum epischen Style hinneigt, diese mehr lyrisch oder gar didaktisch ist. Wollten wir aber hierauf ein ent-

[1]) Ueber die localen Ursachen dieser Zweiseitigkeit vgl. man Gervinus (1842), V, 62 und Steffens, „Was ich erlebte" (1840), V, 275.

scheidendes Gewicht legen, so wird die neuere Ode völlig von der antiken abgelöst, da Klopstock ausdrücklich statt der plastischen Haltung, die ihn wegen ihrer Kälte nicht ansprach, den musikalischen Ton gefordert hatte. Demnach bleibt in der deutschen Odendichtung das Metrum beinahe das einzige antike Element, und wer dieses für eine Nebensache hält, der ist berechtigt, die deutsche Ode als eine ganz neue Schöpfung zu betrachten. Höchstens würde man noch in den Oden, welche eine dithyrambische Farbe haben, einige Aehnlichkeit mit jener oben bezeichneten Gattung wiederfinden. Diese Verwischung des Charakters der antiken Ode hing damit zusammen, daß Horaz altmodisch zu werden anfing. Seit Klopstock in seinen Oden ein ganz neues Gemüthsleben mit solcher Wärme und Innigkeit darstellte, betrachteten seine Anhänger Horaz als einen Schulpoeten. Von den Göttinger Dichtern ist es wol vornehmlich Fr. Stolberg zuzuschreiben, daß man gegen ihn immer kälter wurde. Nach seiner Ansicht war jede sententiöse Lyrik ein Mord des Gefühles, man fand in Horaz nicht jene vulcanischen Gährungen, nicht jene hochfliegende unruhige Begeisterung, welche den wahren Dichter von dem Haufen der Alltagsmenschen unterscheiden sollte. Man ging daher zu Pindar über. Dieser konnte nun schon deshalb, weil seine Poesie noch weit mehr Localfarbe hat als die Oden des Horaz, ihnen im Grunde wenig nützen, aber man vertheidigte das eigene schwülstige Pathos und die ganze Verstiegenheit durch sein Beispiel. Die Stolberge und auch Voß reden daher gern von dem Köcher voll goldener Pfeile und von dem Adler Kronion's, Bürger wollte sogar ein Condor sein. Auch die Philologie wurde von dieser Begeisterung für Pindar ergriffen. Heyne erklärte ihn im Seminar und besorgte 1773 eine Ausgabe, Schneider gab in seinem Versuche über Pindar's Leben und Schriften (1774) Erläuterungen über den poetischen Geist der Hymnen, Gedike übersetzte (1777—79) die olympischen und die pythischen Oden, zwar nur in Prosa, aber schon in der schwungvollen Sprache der neuen Lyrik. Auch Damm hatte bereits 1770 den ganzen Pindar übertragen, doch war diesmal seine einfache Treuherzigkeit nicht ausreichend.

Nach jenen allgemeinen theoretischen Bestimmungen sind nun Voßens Oden, zumal da sie sich noch durch ihr correctes Metrum auszeichnen, durchaus classisch und antik. Ihr Inhalt führt uns jedoch ganz aus der alten Welt heraus und zu Klopstock hin, nur mit dem Unterschiede, daß statt der lyrischen Beseelung desselben hier die biedere Gesinnung und die verständige Lebensbetrachtung

dichtet, während die Erhabenheit meistens nur in der Sprache liegt. Voß strebte vornehmlich nach Gedrungenheit und Kraft; daß sie meistens in Dunkelheit und Härte umschlagen, wäre erträglich, doch fehlt es gleichmäßig an Idealität und an Seele. Darum sind wol von Vossens Liedern noch manche allgemeiner bekannt, aber von seinen Oden auch nicht eine. Dies ist ein hartes Loos für einen Mann, der mit der Ode den Romantikern und ihren Sonetten trotzte und sich als eine starke Säule des griechischen Geschmackes betrachtete. Von alten Gedichten sind nur wenige benutzt. Die weiland berühmte Ode auf den Meerschaumkopf ist nach dem O fons Bandusiae, die an Rolph über Genuß und Völlerei beim Rauchen nach dem Nullam Vare sacra gedichtet, Launende Liebe ist eine steife Nachbildung des Donec gratus eram. Zu einigen Oden, worin die Laute, Wein und Rosen ihre Rolle spielen, hat Anakreon angeregt. Die Spinnerin ist aus einem Fragmente der Sappho entstanden. Sonst wäre nur noch zu erwähnen, daß die Hexe in der Epistel an Göckingk an die Canidia erinnert, und daß Junker Kord, eine Satire auf das Junkerthum in Alexandrinern, sich an Virgil's Pollio anschließt. Merkwürdig ist es, daß Voß auch als Lyriker ganz wie Klopstock sich gern mit Homer vergleicht, doch thun es Beide nicht in gleicher Beziehung. Jener verachtete die Nachahmer und bewunderte Homer als den Schöpfer und Erfinder; Voß dagegen ehrte in ihm den lehrreichen Dichter, welcher unter seinem Volke Weisheit und Humanität verbreitete. Dies entsprach den Begriffen der Zeit von Volksdichtung, Aufklärung, demokratischer und kosmopolitischer Philanthropie. Etwa vierzehn Gedichte beschäftigen sich mit dem Gedanken, daß der deutsche Dichter in der Veredelung des Volkes mit dem Griechen wetteifern müsse. Apollo sei einst oft in dem Bardenhaine der unsträflichen Hyperboreier erschienen, Teutonia und Jonia seien Geschwister. Von dem Geiste Homer's (vgl. die Weihe) träumt Voß den Auftrag zu erhalten, daß er der Menschlichkeit edlere Blumen singe, goldene Einfalt und Herzlichkeit, Ehrfurcht und allseitige Pietät, Weisheit und Mannsinn. Er wünschte (vgl. Abendgang) in Homer's Zeiten gelebt, als dessen traulicher Reisegenoß Hellas durchwandert zu haben, Samen edler Thaten streuend, überall Gunst und Gabe empfangend. Oft spricht er von der griechischen Welt, wo man das Schöne zum Guten fügte, das Rauhe milderte, die Kunst ehrte und den Dichter als den Erzieher des Volkes gern willkommen hieß. Er warnt die Sänger Bragas (vgl. die Deutschheit) vor der Nemesis, die sich dem

Marmorblocke des Xerxes entwand; sie sollten sich nicht der freundlichen Schule der Griechen entziehen, denn der Maienglanz der hellenischen Kunst habe in der nordischen Eichel den Keim des tausendjährigen Riesenstammes erweckt, der sonst nur ein Zwergbaum geworden wäre. Wer am Helikon gelauscht (vgl. die Darstellung), lerne der Kunst vielfachredenden Ton, den nachahmenden Rhythmustanz, lerne aus dem urlauteren Sprudel der eigenen Sprache schöpfen, die Erhebung edler Seelen dichten, und komme er heim, ein duldender Odysseus, so sei er freilich den Seinen ein Fremdling, doch war er sich selbst getreu und bedacht auf die Ehre des Vaterlandes. In dieser Ueberzeugung, daß nur die griechische Schule Aechtes hervorbringe, fordert er seinen Baggesen auf, gleich Raphael, lieber der letzte Grieche als der erste Moderne zu sein, sich mit wenigen Hörern zu begnügen oder, fehlen die wenigen, mit Einem, mit seinem Voß. Zu den wesentlichen Verdiensten des Letzteren gehört es, daß er Ramler's und Klopstock's Bemühungen um die Ausbildung der deutschen Metrik fortsetzte. Er legte die Resultate seines Nachdenkens und seiner Erfahrung zuletzt in dem Schriftchen Von der Zeitmessung der deutschen Sprache (1803) nieder. Hier handelt er von dem Charakter der einzelnen Versfüße und der zusammengesetzten Rhythmen, ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit, indem er zugleich aus dem Wesen unserer Sprache feste prosodische Gesetze ableitet [1]. Seine Odenmaße und Hexameter zeigten, daß es möglich sei, strengeren Forderungen zu genügen. Mit Recht durfte er sich über Herder, Schiller und Goethe beschweren, welche beliebig Daktylen und Amphimacer, Spondeen und schwache Trochäen vermischten. Er übertraf selbst Klopstock an prosodischer Correctheit, dagegen läßt sich bezweifeln, ob er diesen an Wohllaut, Fluß und Ebenmaß erreichte. Voß

---

[1] Manches steht mit seinen eigenen Grundsätzen in Widerspruch, doch ließ er sich, für die Kritik „in fünf gezottelter Ziegenpelz' Einpolsterung" unzugänglich, von keinen Irrthümern abbringen. So legt er z. B. gleich Ramler bei Wörtern wie Obdach, langsam, Stolberg, andächtig nach Umständen den Accent auf die zweite Sylbe. Wie weit er Ramler hinter sich zurückließ, mag folgendes Beispiel zeigen. Das Horazische

Miserarum est neque amori dare ludum, neque dulci etc.

hatte der Letztere so übersetzt:

Ach welch Elend, wenn man weder sich der Liebe Lust erlauben 2c.

Voß dagegen bildet folgende Joniker: Was ermahnt ihr zu dem Siegsmahl um den Kronhirsch mich den Weidmann 2c. Vgl. hierüber noch Jördens, „Lexikon", V, 165, und Herder, „Literatur und Kunst", XI, 94.

legte jener Strenge in der Prosodie einen so großen Werth bei, daß er zu Zeiten selbst Ramler über Klopstock setzte, und wenn man allein nach diesem Gesichtspunkte urtheilt, so würde er selbst allerdings der größte Meister gewesen sein. Während er auf ähnliche Künsteleien der Romantiker schmähte, hat er selbst doch wol manche Ode allein verfaßt, um seine Virtuosität in der Nachbildung schwieriger Versmaße zu zeigen. Indessen steht es fest, daß ohne seinen Vorgang weder A. Apel seine Metrik (1814) geschrieben, noch A. W. Schlegel und F. A. Wolf, die ihm sogar in der Correctheit die Palme streitig machten, noch Solger, Platen, Droysen ihre Verse bis zu dieser Vollkommenheit ausgebildet, wie denn überhaupt neben Klopstock Niemand mehr als Voß dazu angeregt, auf die Reinheit des Sylbenmaßes, die Schönheit des Strophenbaues und das eigene musikalische Leben der Rhythmen zu achten.

Viertes Capitel.

Homer. Uebersetzungen und Studien seit dem 16. Jahrhundert. Wood und Herder lehren Homer als Natur- und Volksdichter auffassen. Außer vielen Andern übersetzen ihn die drei bedeutendsten Dichter des Hainbundes. Die Voß'sche Odyssee; ihr Werth und ihre Wirkung. Allgemeine Begeisterung für Homer, namentlich für die Odyssee. Uebergang zu Theokrit. Vossens Idyllen. Ihr Reichthum an Charakteren und Scenen. Des Dichters reines Verhältniß zu Theokrit. Vorzüge und Mängel seiner Idyllen.

Von Allem, was den Göttinger Dichterbund auszeichnet, verdient sein Enthusiasmus für Homer die größte Aufmerksamkeit. Noch immer ist es keinem andern Volke gelungen, in den ächten Geist des Homer einzudringen, und die Betrachtung des wichtigen Umstandes, daß dieser Geist bei uns nicht nur erkannt, sondern daß diese Erkenntniß auch mit unserm eigenen Culturleben in die innigste und fruchtbarste Beziehung trat, knüpfen wir billigerweise an kein anderes Werk als an Vossens Uebersetzung der Odyssee. Sehen wir zunächst, was bis dahin für Homer geschehen, welche Mittel zu seinem Verständnisse vorhanden waren und auf welche Vorarbeiten sich unsere Uebersetzer stützen konnten.

Die Odyssee hatte Simon Schaidenreißer, genannt Minervius, Stadtschreiber zu München, 1537 übersetzt, die Ilias (und die Aeneis) Johann Spreng, kaiserlicher Notar zu Augs-

burg, 1610. Einige Beispiele werden uns die unreife Kindheit dieser Arbeiten vergegenwärtigen. Minervius erzählt auf folgende Weise die Blendung des Polyphem: „Ich stund auff ein plock empor, trieb den spieß nach allen meinen krefften umbher, unnd zugleich als wenn (man) mit einem näpper durch ein dicks zimmerholtz boret, und auff beiden seiten ettliche menner den neber mit starcken riemen ziehend, das der nepper geschwind, und gleich einem radt laufft. Also triben wir das spitzig holtz in dem aug Cyclopis umbher, das ein grosse lachen bluts herauß ran, und wie der augapfel nun anfieng zu brennen, wurden die augprawen von dem dunst, der auß dem aug gieng, aller besenget, und die adern des augs schnaltzten wie ein reisich, so ein feur darunder kompt, unnd zu gleicher weiß als wann ein schmid ein glüende art oder karst in ein kalts wasser stoßt, so macht die sterck und krafft des eisens, ein gerümpel unnd rauschen im wasser, also thet auch das aug ein lauts schnaltzen. Darob erwacht Cyclops mit erschrecklichem geschrey, das wir alle darlieffen, und uns in die winckel versteckten, unnd nachdem er den pfal auß dem aug mit grossem grimmen gerissen het, schrey er noch einmal, den umbwonenden Cyclopen, mit grosser stimm rüffende, die lieffen von allen orten, stunden für dem hol', fragten jn und sprachen. Du unseliger Poliphemе, was für ein geschray fachstu ahn bey nechtlicher weil" rc. Ich will aus dem seltenen Buche noch die Bestrafung des Tantalus mittheilen: „Alda ward mir auch zu sehen der dürstige Tantalus, welcher mit dieser peen bequelet wirt, das er biß ahn seine dürre durstige lefftzen in einem See stehet, unnd so bald er sich neigt zu trincken, weicht das Wasser under sich. Ueber das, hat Gott wunderbarlich erschaffen, das auß dem See, die allerfruchtbarsten beum herauß wachsen, die das edlest unnd lustbarlichst wolriechendes Obs tragen, Als nemlich Margaranten, Pomerantzen, Adams öpffel, und dergleichen, und hangen gemelte frucht von den beumen herab biß ann den Mund Tantali, er begert auß grossem unmüssigem hunger (damit er zugleich als mit durst on underlaß gepeiniget wirt) der frucht zu geniessen, aber wie bald er die hend oder mund darnach außstreckt, fahren die öpffel oder frucht über sich." Von Spreng findet man bei Degen[1]) den Abschied des Hektor:

---

[1]) In der „Literatur der deutschen Uebersetzungen der Griechen" (1797), unter Homer.

Also sprach Hector aus Erbarmen
Griff nach dem Kind mit beiden Armen
Welches die Maget bei ihr hett
Das Kindlein sich entsetzen thät
Und bald zu schreien anefieng
Fürst Hektor nahend zu ihm ging
In seinem Küriß wol geziert
Und auf das schönest auspolirt
Gab von sich einen Glanz wie Feur
Darin er rauschet ungeheur
Zerschüttet auch den Helm darneben
Darauf ein großer Busch thet schweben
Gemachet aus Roßhaaren lang
Die Furcht das Kind zu weinen zwang
Es kehret von dem Vater sich
Fürst Hektor lachet inniglich
Gleichfalls die Mutter wurd bewegt.
Den Helm der Vater von sich legt
Daß ihn mit bloßem Haupte schlecht
Das Kindlein möcht anschauen recht
Welches er nahm in seine Händ'
Und küßt es herzlich an dem End.

Diese Gestalt behielt Homer bis zum 18. Jahrhunderte, ja es sind jene Uebersetzungen die einzigen vollständigen bis 1754. Nun sahen wir bereits, wie der Streit der französischen Schöngeister und Philologen darüber, ob die Alten oder die Neueren vorzüglicher seien, auch bei uns die Aufmerksamkeit auf Homer lenkte, wie unsere Dichter in Gemälden und Gleichnissen mit ihm wetteiferten, wie schon Breitinger dadurch zu eindringenden Untersuchungen veranlaßt wurde. Gottsched, der es sich sehr angelegen sein ließ, die Kenntniß der alten Literatur durch bessere Uebersetzungen auszubreiten, erinnerte auch an den vernachlässigten Homer. Er ließ Stellen aus Spreng's Ilias abdrucken und rügte die Unziemlichkeit, daß Homer in unserer Literatur eine so altmodische Figur mache. Zur Aufmunterung übersetzte er selbst 1737 das erste Buch der Ilias im Metrum Opitianum. Natürlich sind seine Verse lesbarer, z. B.:

Greis, erkühne dich nur nicht hier bei unsern hohlen Schiffen
Weder jetzo zu verziehn, noch dich künftig sehn zu lassen,
Deines Gottes Kranz und Scepter wird dir wahrlich unnütz sein.
Aber sie soll mich bedienen, bis sie dort, wo Argos liegt,
Weit von ihrer Vaterstadt, in der Sorgfalt für mein Bette
Und in zarter Weberkunst alt und lebenssatt geworden.
Darum packe dich von hinnen, reize meinen Eifer nicht,
Daß du glücklich und zufrieden zu den Deinen kehren kannst.

Der „Neue Büchersaal“ machte einen ähnlichen Versuch von Müller (1745) [1]), das „Neueste“ einen anderen von Blohm (1754) bekannt. Der Letztere versah bereits die einfältige Sprache des alten Dichters mit neumodischem Schmucke. Man vergleiche folgende Verse mit Ilias V, 340:

Ein Blut, fein wie der Thau, der um den Rosenstrauch
Geruch und Wollust sät, leicht wie Aurorens Hauch,
Denn weil die Götter sich mit Ceres' groben Aehren
Und Bacchus' scharfem Saft nicht wie die Menschen nähren,
So fliegt ein ew'ger Lenz, der Jugend unberaubt,
Mit immer neuem Reiz um ihr unsterblich Haupt [2]).

Endlich erschien in demselben Jahre 1754 der erste vollständige deutsche Homer in einer wunderlichen Umgebung. Eine Gesellschaft gelehrter Leute nahm Ilias und Odyssee in ihre Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten auf. Sie hatten nicht unmittelbar aus dem griechischen, sondern aus dem französischen Homer der Dacier übersetzt, und Gottsched machte sich über die gemeine Sprache lustig: Eriboea gebe dem Mercur von etwas Wind, Hercules jage dem Pluto einen Pfeil aufs Leder 2c. [3]). Dies ist die Uebersetzung, in welcher Goethe als Knabe den Homer kennen lernte, und er klagt darüber, daß die Kupfer im französischen Theatersinne ihm dermaßen die Einbildungskraft verdorben, daß er sich lange Zeit die Homerischen Helden nur unter diesen Gestalten vergegenwärtigen können [4]). So hatte man denn immer noch von der Welt des Homer eine mangelhafte und unrichtige Ansicht. Wie Wenige konnten ihn aus dem Originale kennen lernen! Selbst die Philologie hatte noch nicht viel für ihn gethan; man mußte sich, bis Wolf und Heyne eine Recension unternahmen, mit den fehlerhaften Ausgaben von Clarke (1735 — 40) und Ernesti (1759 — 64) behelfen, und wer war im Stande, in dem Wuste der Scholien den Weizen von der Spreu zu sondern. Es blieb also nichts übrig, als die schlechten lateinischen Uebersetzungen zu Rathe zu ziehen, oder

---

[1]) I, 260; Müller übersetzte in gereimten Alexandrinern.

[2]) „Neuestes“ IV, 470. Blohm hat die ersten fünf Bücher der Ilias übersetzt.

[3]) Daselbst IV, 656.

[4]) „Werke“ XX, 45. In dem Briefwechsel Lessing's („Schriften“, 1825, XXVIII, 48) wird noch eine Uebersetzung von Meinhard erwähnt, doch scheint dieselbe gar nicht herausgekommen zu sein.

die untreue englische von Pope (1715 — 26), oder endlich, was wol am häufigsten geschah, die französische von der Dacier (1711 — 16), welche den alten Dichter, um ihn in die elegante Welt einzuführen, frisirt und gepudert hatte. Man sieht nun wol, mit welcher Unwissenheit und mit welchen Vorurtheilen Lessing und Herder zu kämpfen hatten, als sie in den Streitschriften gegen Caylus und Klotz ihrem Zeitalter die ersten richtigen Begriffe von Dem, was Homer darstellte, und von der Art seiner Darstellung gaben. Bald wurde Alles durch die neuen Ansichten von einer originalen Volksdichtung aufs Neue in Bewegung gesetzt. Die Begeisterung für Homer gewann einen neuen Aufschwung, aber sie brachte auch neue Irrthümer. Man bezeichnet mit den Abhandlungen von Blackwell über das Leben und die Werke Homer's (1735) und von Wood über das Originalgenie des Homer (1769) den Anfang der neuen Periode. Blackwell's Schrift wurde indessen erst 1776 von Voß übersetzt; man lernte sie also sehr spät kennen und erst, als sie veraltet war, denn da sie ganz unkritisch ist, wie sie z. B. Homer's Weisheit von seinen Vorgängern in Aegypten herleitet, blieb sie hinter den Untersuchungen der Deutschen zurück. Von Wood's Abhandlung waren in England 1769 nur sieben Exemplare gedruckt und von diesen kam nur eins als Geschenk nach Deutschland an Ch. F. Michaelis (nicht den Dichter), der seine Uebersetzung, um die Verleger zu reizen, bis 1773 zurückhielt. Indessen hatte bereits eine Recension von Heyne auf dieses geheimnißvolle Buch aufmerksam gemacht. Wood selbst hatte mehrmals den Schauplatz der Homerischen Gedichte besucht; er zeigte, welche Irrthümer die Unbekanntschaft mit dem Locale und den Volkssitten veranlaßt; er bewies, daß Homer's Gedichte ganz aus der Natur des Landes und der Zeit hervorgegangen und auch nur aus ihr zu erklären seien. Dies stimmte vortrefflich zu Herder's Erläuterungen, und Goethe berichtet hierüber: Glücklich ist immer die Epoche einer Literatur, wenn große Werke der Vergangenheit wieder einmal aufthauen und an die Tagesordnung kommen, weil sie alsdann eine vollkommen frische Wirkung hervorbringen [1]). Wenn er indessen hinzusetzt: Wir sahen nun in jenen Gedichten nicht mehr ein angespanntes und aufgedunsenes Heldenwesen, sondern die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart, so hat er mit seinen Freunden heller gesehen als die meisten Zeit-

[1]) XXII, 109; vergleiche auch XXXII, 17.

genossen. Denn man erkannte nun wol in Homer einen Naturdichter, aber man begann ihn sogleich mit Ossian zu verwechseln, wozu die Vergleiche von Blair und Cesarotti verführten [1]), mehr vielleicht noch Klopstock und Herder selbst, obgleich der Erstere sie wohl unterschied und nur eine Zeit lang dem stammverwandten Dichter den Vorzug gab, und Herder gegen eine solche Verwechselung Zeitlebens ankämpfte. Auch das warf ein unsicheres Licht auf Homer, daß man den Begriff der Volksdichtung vornehmlich von den englischen Balladen abstrahirte. Der allgemeine Enthusiasmus forderte einen deutschen Homer, und jene schiefe Auffassung veranlaßte, daß man Bürger, den Balladensänger und Volksdichter, von allen Seiten beschwor, ein solches Nationalwerk zu unternehmen, als ob er eigens dazu geboren war. Bürger hatte schon 1767, noch durch Klotz angeregt, eine Uebersetzung angefangen. Während er nun aber zögerte, unablässig in Prosa, in Jamben und Trochäen, in Herametern, in Alerandrinern und in freien Zeilen Versuche machte, dann nach neun Jahren wieder nur Proben herausgab und einen scharfsinnigen Erweis hinzufügte, daß Homer weder in Prosa noch in Herametern treu übertragen werden könne, überholten ihn, unbefangen dem Bedürfnisse folgend, Damm (Homer's Werke, 1769 — 71) und Küttner (Ilias, 1771 — 73) mit ihren Uebersetzungen in Prosa, und die Ehre, zu dem Preisgesange: Heil Dir, Homer! durch eine poetische Uebersetzung ermächtigt zu sein, ward ihm von Stolberg und sogar von dem alten Bodmer entrissen, die nichts vor ihm voraus hatten als die Entschlossenheit. Die Uebersetzungen von Damm und Küttner sind in einer vollständig farblosen Prosa verfaßt, doch empfahlen sie sich durch Treue und Klarheit. Geßner las den Homer am liebsten in Damm's Uebersetzung, und auch Herder fand in ihr den alten Mährchen- und treuherzigen Rhapsodistenton so gut und übermäßig ausgedrückt, daß man ebenso oft über Vater Damm als über Vater Homer zu lächeln und sich zu freuen habe. [2]) Nach dem Berichte Wieland's [3]), der einst mit Bodmer an einem Tische schrieb, hatte dieser schon 1753—54 wechselsweise bald den Eingebungen seiner patriarchalischen Muse gehorcht, bald sich von der Homerischen Schwester in das Helden-

---

[1]) Herder, „Literatur und Kunst", XVIII, 80.

[2]) „Briefe an Merck", Nr. 13 von 1772.

[3]) Im „Deutschen Mercur", Jahrgang 1778, 272.

alter der Griechen führen lassen und einige Rhapsodien übersetzt. Endlich erschienen sechs Gesänge der Ilias von Bodmer in demselben Jahre mit Bürger's ersten Versuchen und der ganze Homer gleichzeitig mit der Ilias von Fr. Stolberg (1778).

Bürger hatte sich selbst unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt. Sein Homer sollte nicht wie der englische und französische durch moderne Schönheiten verunstaltet werden, sondern nach dem Alterthum schmecken. Er verließ sich aber nicht darauf, daß dieser alterthümliche Charakter schon von selbst hervortreten würde, wenn er nur mit objectiver Treue übersetzte, sondern er verfiel auf das sonderbare Mittel, die Sprache mit deutschen Archaismen zu färben, damit sich der alte Grieche wo möglich in einen alten Deutschen verwandelte. In seinem Homer war von Knappen, von Sassen, von einem Arf die Rede, den man erst durch die Anmerkung als einen Wurfspieß kennen lernte. Die Beinamen der Helden behandelte er nicht als charakteristische Attribute, sondern er nahm sie für Titel. Er ließ sie fort, ersetzte sie durch andere und wirklich führte ihn die Consequenz so weit, daß er, wie Bodmer den Menelaus durchlauchtig nannte, dem Achill das Prädicat hochgeboren ertheilte, weil dies das Homerische δῖος am vollständigsten wiedergebe. Ferner übertrug er trotz jener Archaismen auf Homer den Schmuck und das Pathos der modernen Lyrik, weil er keinen Sinn für das einfach Große hatte und das Erhabene gern mit Orgelton und Glockenklang anpries. Ein hattes Wort heißt bei ihm ein donnerndes, schnaubendes Gebot, das glänzende Licht der Sonne ihr Strahlenkranz, das graue Meer verwandelt er in schäumende Gewässer, den gestirnten Himmel in einen Sternensaal, die Raubvögel in Aare. Sein Olymp enthält Paläste und Säle. Die schönwangigen Mädchen heißen rosenwangig, der göttergleiche Paris himmelschön, die weißarmige Here wird zur schwanenarmigen Saturnia rc. Bürger sprach es unverhohlen aus, daß, „Unser Einer wol Manches besser als Homer machen könne"; jene Ausdrücke zeigen, daß er leider Alles besser machen wollte. Wir müssen eine längere Stelle aus seiner Uebersetzung in Jamben mit Küttner's Prosa vergleichen, um ein Bild davon zu haben, wie der deutsche Homer, jenem Mondsüchtigen ähnlich, bald ins Feuer und bald ins Wasser fiel. Küttner übersetzte Ilias VI, 55 so: O! Menelaus! Weichherziger! warum bist du so ängstlich um das Leben der Männer besorgt? Deinem Hause ist wahrlich viel Gutes durch die Trojaner widerfahren! Keiner soll dem Tode und unsern Händen entrinnen; auch das Kind unter dem

Herzen seiner Mutter nicht; auch das nicht: Alle, die aus Ilium sind, sollen sterben und unbegraben, zerstreut umherliegen.

Anders spricht Agamemnon bei Bürger:

> So, Zärtling du, so kümmert dich dein Herz
> Um deinen Feind? Ha! trefflich that daheim
> An dir der Troer! Nein, kein einziger
> Entrinne heut' dem grausen Untergang
> Und unsrer Faust! Auch nicht das zarte Kind
> Im Mutterschoos entrinn' uns! Untergehn
> Soll allzumal, soll Ilions Geschlecht!
> Verwesen, unbegraben, soll's zu Nichts!

Hier ist Alles gefärbt; stets hat der Uebersetzer die Schönheiten der lyrischen Sprache im Auge, und so dachte Bürger wirklich an eine gereimte Ilias „ganz in Balladenmanier". In seinen spätern Versuchen in Hexametern kam er davon zurück. Er heftete, wie er sagt, den Blick mit solcher Treue auf jeden Punkt Homer's, daß ihm die Augen schmerzten. Sein Fleiß ist in der That erstaunlich; immer schwebt es ihm vor, daß Pope durch seine Uebersetzung ein reicher Mann geworden und daß der beste Uebersetzer Homer's unsterblich sein werde; aber den Kranz, welchen die Nation für ihn gewunden, hatte sich inzwischen schon Voß errungen. Seine Uebersetzungen aus Virgil fielen besser aus; doch war nunmehr der Zeitpunkt eingetreten, in welchem Virgil's tausendjährige Herrschaft zu Ende ging und Homer an die Spitze trat.

Bodmer's Homer (1778) wurde von Wieland mit Enthusiasmus empfohlen und auch von Andern anfangs auf Kosten der Stolberg'schen Ilias gelobt, nur Bürger verachtete ihn. Der alte Bodmer und der alte Homer schienen den Leuten besser zusammenzupassen als Homer und die jungen Emporkömmlinge; vielleicht wollte man sich auch lieber ein charakterloses Nachstammeln, dem die Kenner des Originales durch eine ungestörte Erinnerung zu Hülfe kommen konnten, gefallen lassen, als eine dichterische, aber doch gefärbte Nachbildung. Bodmer wollte vermuthlich nichts verschönern; denn wenn sich bei ihm zu dem Balle auf dem Schilde des Prinzen Achill die Töchter in dünne Gazen kleiden und die Jünglinge in Westen von heller Farbe; wenn er die Damen und Herren dem Tanze mit Vergnügen zusehen läßt, so war dies eine Naivetät, die an dem Verfasser der Noachide nicht mehr auffiel. Seine Provinzialismen, sein altmodisches Jove und alleine neben dem neumodischen Stickrahmen und Kriegsfonds sind unerträglich. Es kam ihm mehr auf Verständlichkeit und Fluß als auf Treue

an. Die Hexameter baute er sehr nachlässig, und doch mußte er oft, um Das, was bei Homer in einer Zeile steht, auszudrücken, einen halben Hexameter hinzunehmen; für die folgende Zeile war wieder ein Zusatz nöthig, und diese Ungleichheit geht dann ganze Stellen hindurch fort, bis er denn endlich harmlos wegläßt, was ihm zu viel ist. Dieses Machwerk zu verdrängen, war gewiß kein Voß nöthig. Stolberg's Ilias hat mit den Bürger'schen Versuchen eine größere Aehnlichkeit. Es ist ihr mehr philologische Festigkeit eigen und die Sprache hat, ohne gesucht zu sein, eine edlere poetische Haltung. Auch Stolberg verziert zuweilen und seine Helden gleichen ein wenig den Rittern der Romantik, doch ist er unendlich bescheidener und treuer als Bürger. Von Beiden kann man sich einen Uebergang zu Voß denken, von Bodmer schwerlich. Den Vorzug muß man jedoch Bürger einräumen, daß er den Hexameter besser zu füllen versteht. Bei Stolberg kommt man oft aus dem Takte, und wenn er sich gar an einen imitativen Vers wagt, macht es Mühe, die sechs Füße zusammenzurechnen. So sagt er z. B. von Hephästos' Bälgen in gutgemeinten Spondeen:

Oder bliesen langsam zu langsamer Arbeit.

Andere Versuche von Genannten und Ungenannten sind vergessen [1]), und somit kann man in vielen Beziehungen mit Bürger von den Uebersetzungen sagen: Sechzig mag sein der Königinnen, achtzig der Kebsweiber und der Jungfrauen keine Zahl! Aber Eine muß sein die Taube, Eine die Fromme! Leider sollte er selbst für so manche Mühe nicht entschädigt werden, denn die Eine, die Auserwählte war Vossens Odyssee (1781).

Vor Bürger und Stolberg hatte Voß zunächst den bedeutenden Vortheil voraus, daß er die Odyssee wählte. Die Ilias war ein Heldengedicht und verlockte ihre Uebersetzer zum Erhabenen und Ungewöhnlichen. Voß dagegen blieb mit seiner Odyssee auf dem ihm befreundeten Gebiete der Idylle und durfte sich nicht in eine ihm fremde Stimmung versetzen. Sein Aufenthalt zu Otterndorf unter einfachen, aber kernhaften und verständigen Landleuten lehrte ihn den König von Ithaka als schlichten Landherrn auffassen, und es kostete ihn nichts, die Treue des göttlichen Sauhirten zu ehren. In seiner Umgebung befanden sich Ebenbilder zu Laertes, Pene-

---

[1]) Eine Uebersicht findet man auch im vierten Bande der „Vermischten Schriften" von W. Müller (1830).

lope, Telemach, die nicht erst des höfischen und ritterlichen Anstriches bedurften, um Würde des Charakters, einen gebildeten Sinn und gefällige Sitten an den Tag zu legen. Hier gaben die allnährende Erde mit ihren Heerden, der fischreiche Pontos, der frische Seeduft, die Schiffe auf ihren feuchten Straßen dem Uebersetzer ein Gefühl für die Welt des Homer, und seine Sprache erhielt die Farbe und Frische der Natur. Voß war ferner des Hexameters mächtig wie kein Anderer. Die Trochäen, welche den Vers so nüchtern und lahm machen, brauchte er nur sparsam, häufige Spondeen hielten dem Daktylus das Gegengewicht und die vorherrschende männliche Cäsur gab dem Rhythmus einen sichern Halt. Voß vermochte es nicht nur, jeden Vers des Homer mit einer Zeile zu übersetzen, sondern er ahmte auch mit genialer Leichtigkeit den Bau der Sätze und die Wortstellung nach, was die anderen Uebersetzer gar nicht versucht hatten. Er wählte ferner seine Worte so sorgsam, daß meistens in den verschiedensten Verbindungen dasselbe deutsche stehen konnte, wo sich dasselbe griechische fand, und diese Regelmäßigkeit hatten seine Vorgänger nicht einmal bei den Beinamen beobachtet. Ferner finden sich die stehenden Zusammensetzungen, Bilder, Constructionen, die wiederkehrenden halben und ganzen Verse auch bei Voß stets in derselben Form übersetzt. Diese Festigkeit und Treue hatte die außerordentliche Wirkung, daß die Sprache seiner Odyssee als ein eigener epischer Dialekt erschien. Allerdings verfuhr er dabei nicht ohne gewaltsame Eingriffe in den Sprachgebrauch, und Schlegel unterließ es nicht, Adelung's Klage über das neue Deutsch zu unterstützen [1]). Wir wundern uns jedoch heute darüber, daß man sich so schwer an die vielen Composita gewöhnte, daß Inversionen wie diese:

Aber Thetis darauf antwortete,

oder:

Fest wie die Wand sich füget ein Mann aus gedrängeten Steinen,

ferner die Nachstellung des Adjectivs: Stets vom Schilde beschwert, dem beweglichen, so sehr befremdeten, und daß man nicht einmal die Voranstellung der Negation in dem Satze: Nicht darfst du ꝛc. verzeihlich fand. Zwar waren die absoluten Geni-

[1]) Homer's Werke von Voß, recensirt von A. W. Schlegel, „Kritische Schriften" (1826), I, 74.

tive, die Verbindung vieler verba transitiva mit dem Genitiv allerdings eine harte Neuerung oder, wenn die alte Sprache Beispiele darbot, wenigstens eine gewaltsame Erneuerung. Aber man lernte sich doch endlich an dies Alles gewöhnen, weil die ganze Sprache zur täuschendsten Illusion fortriß. Voß traf nämlich haarscharf die Linie, wo das Deutsche noch nicht aufhört und das Griechische anfängt. Er verlangte unbedenklich, daß der ungelehrte Leser sich mit dieser griechischen Farbe der Sprache befreundete, da nichts so geeignet war, ihn in die Denk- und Lebensweise des Homerischen Zeitalters einzuführen, und für den gelehrten Leser mochte diese Gräcität, dieses Durchscheinen der alten Sprache geradezu anziehend sein. Sachliche Germanismen waren aber so wenig vorhanden, daß im Gegentheil die Philologen diese Uebersetzung als eine Autorität betrachteten und für die Lexica benutzten. Seitdem übersetzen wir ohne und gegen unsern Willen den Homer in Voß'schen Ausdrücken und die Sprache hat diesen Dialekt vollständig anerkannt. Bis jetzt ist es Niemand gelungen, Voß zu überflügeln, theils weil die neueren Uebersetzungen sich doch immer in ihrem Grundtone an die Voß'sche anlehnen mußten, theils weil diese wie ein altevangelisches Gesangbuch auch bessere Lesarten nicht mehr aufkommen läßt. Die neueren Bemühungen, Homer so treu nachzubilden, daß sogar in jedem Hexameter die Cäsuren und Versfüße und wo möglich auch Construction und Wortstellung dieselben bleiben, sind sicher mehr mühsam als gewinnbringend und erinnern ein wenig an Jenes:

> Wie er räuspert und wie er spuckt,
> Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt!

Man hat daher neulich Vossens Odyssee in ihrer ersten Gestalt und in Ermangelung eines Besseren die Stolberg'sche Ilias wieder zusammen herausgegeben. Voß hatte es vornehmlich seiner natürlichen Anlage für das idyllische Epos und dann auch der Schüchternheit des ersten Versuches zu danken, daß ihm seine Odyssee so gelang. Von allen seinen Uebersetzungen ist nur noch die der Georgica des Virgil (1789) mit Beifall aufgenommen. Er scheiterte schon an der Ilias (1793), und der neue prunkende und überbietende Ton verdarb in den jüngeren Ausgaben auch seine Odyssee. Er selbst fing an vor Allem auf die metrische Correctheit zu achten und hatte beständig zu verbessern, womit er sich doch nach Wieland's Ausdruck nur selbst schikanirte. Er übersetzte nicht mehr Gedichte, sondern Verse und Wörter. Er suchte für

Alles neue Ausdrücke, deren Kraft doch nur Härte war. Das Fremde, welches er einst unserer Sprache zugemuthet, überwuchs den deutschen Stamm, und wenn er sich auch vor der Grammatik rechtfertigte, so führte er doch ein Deutsch ein, welches Niemand spricht. In seinem Horaz und Aristophanes ist Vieles ganz unverständlich. Aus der classischen Literatur hat er noch Folgendes übersetzt: Virgil's Eklogen (1797), eine Auswahl aus den Metamorphosen des Ovid (1798), Virgil's Werke (1799), Horaz, Hesiod und die Argonautik des Orpheus (1806), Theokrit, Bion und Moschus (1808), Tibull (1810), Aristophanes (1821) und Aratus (1824). So viele Mängel nun diese Uebersetzungen haben, so bleibt ihnen doch das große Verdienst, daß ein Weg gebahnt war, auf welchem mit Sicherheit ein höheres Ziel zu verfolgen war, und selbst die Romantiker mußten bekennen, daß sie von Voß gelernt. Die mächtige Wirkung dieser Bestrebungen mag ein Wort von W. von Humboldt bezeichnen, der sich selbst an ihnen betheiligte [1]): „Wie sich der Sinn der Sprache erweitert, so erweitert sich auch der Sinn der Nation. Wie hat, um nur dies Beispiel anzuführen, nicht die deutsche Sprache gewonnen, seitdem sie die griechischen Sylbenmaße nachahmt, und wie Vieles hat sich nicht in der Nation, gar nicht blos in dem gelehrten Theile derselben, sondern in ihrer Masse bis auf Frauen und Kinder verbreitet, dadurch entwickelt, daß die Griechen in ächter und unverstellter Form wirklich zur Nationallecture geworden sind? Es ist nicht zu sagen, wie viel Verdienst um die deutsche Nation durch die erste gelungene Behandlung der antiken Sylbenmaße Klopstock, wie noch weit mehr Voß gehabt, von dem man behaupten kann, daß er das classische Alterthum in die deutsche Sprache eingeführt hat. Eine mächtigere und wohlthätigere Einwirkung auf die Nationalbildung ist in einer schon hochcultivirten Zeit kaum denkbar, und sie gehört ihm allein an. Denn er hat, was nur durch diese mit dem Talent verbundene Beharrlichkeit des Charakters möglich war, die denselben Gegenstand unermüdet von Neuem bearbeitete, die feste, wenn gleich allerdings noch der Verbesserung fähige Form erfunden, in der nun, solange Deutsch gesprochen wird, allein die Alten deutsch wiedergegeben werden können; und wer eine wahre Form erschafft, der ist der Dauer seiner Arbeit gewiß, da

[1]) Schlesier, „Erinnerungen an W. von Humboldt" (1843), I, 1, 246. Vgl. auch Goethe IV, 324.

hingegen auch das genialischste Werk, als eine einzelne Erscheinung, ohne eine solche Form ohne Folgen für das Fortgehen auf demselben Wege bleibt."

So war denn Homer mit unserer Dichtkunst, ja mit unserer Bildung überhaupt in die innigste Verbindung getreten. Wir haben heute keinen Begriff davon, welche Begeisterung ganz Deutschland aufregte, als die drei begabtesten Dichter des Hainbundes wetteifernd ihre Kraft an Homer versucht und es Voß nun gelungen war, ein solches Nationalwerk hervorzubringen. Lessing's und Herder's vortreffliche Forschungen über Gehalt und Form einer zur höchsten Kunst veredelten Naturpoesie fingen erst an recht fruchtbar zu werden, als auch die gebildeten Laien, die kein Griechisch verstanden, nicht mehr wie der Blinde von den Farben urtheilen durften. Schiller und Goethe nahmen jene Untersuchungen über das naive und plastische Element der Poesie wieder auf und sie hatten nicht nur selbst als Dichter und Denker davon einen großen Gewinn, sondern für unsere ganze Dichtung blieb, wenigstens eine geraume Zeit hindurch, das Antike, welches vornehmlich durch Homer vertreten wurde, ein fester Haltpunkt, als die Romantik Alles in einem wilden Wirbel fortreißen wollte. Auch die Philologie war nicht müßig. Die griechischen Studien blühten auf, und F. A. Wolf, der ebenfalls von Homer ausging, vermittelte zwischen der neuen Kunstlehre und der Philologie einen wechselseitigen Verkehr, der für beide Theile sehr nützlich war.

Solche Kraftgenies wie die Stolberge nahmen ihren Homer ins Gebirge mit und lasen ihn, an die Felswand gelagert, beim Rauschen der Wasserfälle. Ebenso die stillen Enthusiasten, die mit Geßner und Werther aus dem Drange der Gegenwart in ein goldenes Zeitalter flüchteten. Zwar lange vor Voß, aber schon von dem Geiste der späteren Jahre erfüllt, saß der junge Stilling mit dem Homer Morgens an dem Fenster seines einsamen Schulhauses, während die herrliche Umgebung seine Sinne berauschte; er glaubte, daß die Ilias seit der Zeit, daß sie in der Welt gewesen, nicht mit mehr Entzücken und Empfindung gelesen worden. Er hüpfte vor Freuden, küßte das Buch und drückte es an seine Brust, wie einst Petrarca [1]). Die ehrwürdigen Pfarrer von

[1]) Stilling („Leben", 1806, II, 27) nennt seinen Homer einen Folianten; vermuthlich war ihm die Uebersetzung von Spreng in die Hände gefallen.

Grünau schützten sich mit dem Geiste Homer's, „welchen das Kind anhöret mit Lust und der Alte mit Andacht", vor dem Verbauern, und selbst die Frauen lasen, welcher Tausch ganz heilsam war, den göttlichen Homer statt des göttlichen Klopstock. Für einen ganz unvergleichlichen Genuß galt es noch lange, Homer in Neapel oder auf Sicilien zu lesen.

Indessen gab man ohne Zweifel, wie noch heute, der Odyssee den Vorzug vor der Ilias. Krieg und Kriegsgeschrei sind nicht Dinge, die ein sentimal gestimmtes Geschlecht, welches sich an der Ruhe der antiken Poesie erquicken will, aufsucht, und so sind noch immer diejenigen Scenen aus der Ilias vor allen beliebt, in welchen sich der reine Menschensinn ausspricht. Die Odyssee dagegen befriedigte in allen Zügen. Die Wunder der Natur, die Abenteuer der Seefahrt, dieser Odysseus mit seiner Sehnsucht nach der Heimat, die treue Penelope, der treue Sauhirt, selbst der treue Hund beschäftigten die Phantasie mit Bildern, welche der Deutsche stets geliebt. Die neue Bekanntschaft mit Homer konnte daher kein Epos, sondern nur Idyllen erzeugen, und selbst an die Messiade schlossen sich schon patriarchalische Idyllen. Daneben ging die Landschaftsdichtung fort und sie drang sogar in die Lyrik ein. Daher war es denn natürlich, daß man von Homer zu **Theokrit** überging, oder richtiger, daß man Beide verband. Schon Geßner liebte einen wie den andern, und es gab auch von Theokrit bereits schlechtere und bessere Uebersetzungen; so von Lieberkühn (1757), Schwabe (1769), Grillo (1771) und Küttner (1772). Dazu kam nun noch, daß man, wie sich die Begriffe oft seltsam verwirren, unter der Volksdichtung auch Dichtungen für das Volk verstand. Die poetischen Neigungen verbanden sich mit den philanthropischen. Man machte, um das Volk denken und feiner fühlen zu lehren, für dasselbe Lieder auf alle Zustände, Vorfälle und Beschäftigungen. Das Mildheimische Liederbuch zeigt, wie diese Poesie den ganzen Lebenskreis der unteren Volksklassen auszufüllen strebte, und der Sammler dieser „lustigen und ernsthaften Gesänge über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des Lebens, die man besingen kann", fand namentlich in den Gedichten der Göttinger Vieles, was in seinen Kram paßte [1]. Das Volk sang nun zwar nicht die Lieder, welche man ihm

[1]) Das „Mildheimische Liederbuch" (zuerst 1799) ist der poetische Anhang zu dem „Noth- und Hülfsbüchlein" von R. Z. Becker; die Ausgabe von 1822 enthält von Bürger 18, von Voß 22, von Claudius 24 Lieder.

machte, aber die Poeten, welche sich in seine Verhältnisse hineindachten, lernten das Volksleben in allen Beziehungen kennen und lieben. So sollte denn endlich das arkadische und das patriarchalische Schäfergedicht, eine fremde Pflanze, die man im Treibhause zum Blühen genöthigt, durch die deutsche Idylle ersetzt werden, und Voßens Verdienste hierbei sind, wenn nicht dem Grade, so doch der Art nach dieselben, welche sich Klopstock um die Ode und Lessing um das Drama erworben.

Von seinen achtzehn, oder wenn man die drei, welche in der am meisten verbreiteten Ausgabe [1]) fehlen, ebenfalls übergeht, von seinen funfzehn kleineren Idyllen ist außer dem siebzigsten Geburtstage fast keine allgemeiner bekannt. Wenn sich dies nun insofern rechtfertigen läßt, als keine andere für sich ein so vielseitiges und in sich abgeschlossenes Bild gibt, so stellen die anderen doch auch Charaktere, Sitten und Beschäftigungen der Landleute auf eine anziehende Weise dar, und Vieles ist in jenem Gedichte und auch in der Luise gar nicht einmal berührt. Es gibt auch Stände unter den Landbewohnern, und gar manche Mittelglieder stehen zwischen dem Knechte, der das Heu mäht, und dem ehrwürdigen Pfarrer von Grünau, wie zwischen dem Mädchen am Spinnrade und der gnädigen Pathin vom Schlosse. Zwar geben die Idyllen auch in ihrer Gesammtheit kein erschöpfendes Bild von dem Leben der Landleute, dazu sind ihrer zu wenig, aber bei genauerer Ansicht findet man doch wol mehr, als man erwartete. Die Knechte und Mädchen sehen wir, wie das der romantischen Welt angemessen ist, vornehmlich mit ihren Herzensangelegenheiten beschäftigt, woraus mancherlei Hoffnungen, Befürchtungen und fröhliche Neckereien entspringen. Solche Verhältnisse geben ihnen auch bei der Arbeit zu denken und zu plaudern. Das Mädchen auf der Bleiche hat unter den Linnen auch ihr Brauthemd ausgespreitet. Einer Schlafrednerin, die bei der nächtlichen Wache einschlummert, wird von der muthwilligen Freundin ihr Geheimniß abgefragt. Eine Andere singt auf dem einsamen Anger und verräth den Lauschenden, was ihr im Sinne liegt. Sie suchen ihr Glück durch Bleigießen und andere Wahrzeichen zu erfahren. Sie singen beim Spinnrade ihre Pfennigslieder, die sie auf dem letzten Jahrmarkte gekauft. Endlich bringt auch der garstige Junker einer Landschönen, während Vater und Brüder Nachts bei der

[1]) „Sämmtliche Gedichte. Auswahl letzter Hand“ (1825).

Mühlenschleuße dem Otter auflauern, ein Ständchen; für jetzt soll sie Jungfer bei der Frau Mama und künftig Frau Pastorin werden. Aber ein Guß aus dem Eimer treibt ihn vom Fenster weg, und der nachfliegende Pantoffel ereilt den Flüchtigen. Der Bursche macht sich über die Stadtdirnen lustig; seine Erwählte ist frischer und schöner als Alles. Er schmeichelt ihr einen Kuß ab oder raubt ihn auch. Er schmückt den Hut mit dem geschenkten Bande. Er zähmt für sie ein Vögelchen. Sie drehen sich in munteren Tänzen und die nahe Hochzeit verspricht die glücklichste Zukunft. Alles gehorcht mit Freude dem Gebote der Natur, daß sich dem Manne die Männin geselle. Solche angenehme Lehren flüstern auch im Laube der Weiden am See, welche nach der Sage ehemals Jungfrauen waren und zur Strafe dafür, daß sie aus der Liebe nicht Ernst machten, verzaubert wurden. Aber jene fröhliche Saat kann nicht hervorsprießen, denn eine starre Eisdecke liegt über ihr. Der schwere Frohn erdrückt die Hoffnungen des jungen Lebens. Der Gutsherr ist nicht nur hart, sondern auch ein Betrüger. Er nimmt von dem Bräutigam die Noth- und Ehrenpfennige, welche der Vater erspart, was der Bruder, den sie im Kriege zum Krüppel gemacht, an Beute heimgebracht, den Silberbeschlag vom Gesangbuch der seligen Mutter, aber er verweigert ihm doch die versprochene Freiheit. Da bleibt denn kein Trost, als daß der Teufel einst bei der wilden Jagd diese Menschenhändler zusammenhetzen, oder daß der liebe Gott selbst es ihnen gedenken wird. Die Aufnahme dieser unidyllischen Züge hat man Voß zum Vorwurfe gemacht. Er wußte wol selbst, daß solche Gedichte mehr ein Nothschrei der Wirklichkeit als das freie Spiel der Musen sind, doch fehlt wenigstens nicht eine Ausgleichung. Denn ein anderes Idyll schildert nun auch, wie das Dorf nach Aufhebung des Frohns gedeiht, wie die Menschen mit freier Brust das neue Leben genießen und selbst die nunmehr mit Lust beackerten Felder der Natur ein frischeres Ansehen geben. Nun feiern Henning und Sabine ihre Hochzeit und der Gutsherr selbst ladet sich dazu Gäste aus der Stadt. Außer jener Landjugend, die der Liebe Leid und Lust heranbilden und über sich selbst erheben, lernen wir noch einige andere Gestalten kennen. Da erzählt ein Schäfer, während sein Hund die Heerde zusammenhält, dem wandernden Krämer eine alte Hexensage. Ein armer Teufel läßt sich von dem Lotto in Wandsbeck födern, ein zweiter von dem schatzgrabenden Schneider prellen; Jeder spottet der Thorheit des Andern, ohne die eigene zu erkennen. Dort wieder sitzt ein kunst-

sinniger Bursche an den langen Winterabenden, während nur ein Kater sein Geselle ist, bei dem Feuer und schnitzt für die Kameraden einen Mohrenkopf aus Maser zur Sonntagspfeife, oder einen Kreuzdornstock mit einem Mauschelgesichte. So steigen wir zu dem wohlhabenden Pachter auf, der seine stattlichen Gäule an den reichen Hamburger verkauft und von ihm zu einem kleinen Abendschmause eingeladen wird. Heimgekehrt sitzt er behaglich neben der jugendlichen Frau, die den Säugling an der Brust hat, und beschreibt ihr das sybaritische Mahl der Städter, die ihm das Landleben beneideten und Alles thun, um sich von der Natur möglichst weit zu entfernen. In dieser Reihenfolge macht der reiche Gutsherr den Beschluß. In zärtlicher Traulichkeit sitzt er neben der Gattin in der Akazienlaube, natürlich bei levantischem Kaffee und duftendem Knastergewölk. Die Leute führen den Segen der Felder in die Scheunen, und das Paar, welches keine Kinder hat, beschließt im Bedürfniß der Liebe, den Unterthanen Vater und Mutter zu sein. Die Leute werden frei und erhalten Aecker in Erbpacht. Auch dem ehrwürdigen Pfarrer, der mit der Frau und den lieblichen Töchtern ein immer ersehnter Gast ist, wird die in der Theuerung verkaufte Hufe umsonst zurückgegeben. Dies möge hinreichen, um zu zeigen, daß der Geburtstag und die Luise durchaus nicht Alles erschöpfen, was in dem Umkreis der Voß'schen Idylle liegt. Gleichwol haben wir auf ein paar Idyllen noch gar nicht Rücksicht genommen. Der bezauberte Teufel erzählt, wie Pur, dessen Schweif der große Gaßnér in einen Felsen gekeilt, von dem Bruder Lurian mit einem ägyptischen Zauberspruche erlöst wird, worauf Beide auf den Blocksberg zu ihrem Feste reiten. Die schwankhafte Auffassung und die gutmüthige Ironie machen die Unterhaltung jenes gefesselten Prometheus und seines Kameraden, dem einst Luther ein Auge auswarf, der aber jetzt seit geraumer Zeit ein gedeihliches Leben in einem Kloster führt, anziehend genug. Auch Philemon und Baucis, frei nach Ovid erzählt, ist eine ganz angenehme Zugabe.

Nunmehr wollen wir Das zusammenstellen, worin man wol eine Nachahmung Theokrit's annehmen könnte. Ein eigentliches Seitenstück ist die Idylle: Der Riesenhügel, worin ein Schäfer in geheimnißvollem Rothwälsch erzählt, wie Hela, eine norddeutsche Thestylis, einen Riesen im Abbilde todt gezaubert. Aecht Voßisch ist der Schluß, da jener Schäfer, zu dem die Aufklärung noch nicht gedrungen ist, endlich für seine Geschichte ausgescholten wird. Doch ist in anderen Idyllen der Aberglaube heiter behandelt und mit

volksmäßigen Zügen geschildert [1]). Das Ständchen ist offenbar aus dem oft nachgeahmten Cyklops des Theokrit [2]) entstanden, doch hat Voß sein Vorbild nicht richtig aufgefaßt. Dort belustigt es uns, ein ungeschlachtes, aber gutmüthiges Halbthier verliebt zu sehen; hier ist der Junker eine leibliche und sittliche Misgeburt, und wenn er seine Gebrechen entschuldigt oder als liebenswürdig preist, so thut er es nicht wie jener aus Naivetät [3]). Den Ursprung des Abendschmauses zeigt sein Motto aus Matron bei Athenäus:

Δεῖπνά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολυτρόφα καὶ μάλα πολλά.

In vielen Gedichten bildet ein Lied die Spitze; das Idyll selbst schildert dann nur die Situation und motivirt den Vortrag desselben, wobei es indessen doch wol mehr dem Geiste der Gattung angemessen war, statt der lyrischen Lieder, die überdies fast sämmtlich nichts taugen, etwa Balladen zu wählen; bisweilen finden wir auch Erzählungen. Die Motive sind übrigens nicht sehr fein erfunden. Die Bleicherin wird von muthwilligen Mädchen bespritzt und gekitzelt, bis sie ein Lied verspricht. Eine Andere pflückt auf dem Baume Kirschen in den Korb; eine Freundin schleicht hinzu und wirft nach ihr mit Aepfeln, bis sie sich entschließt zu singen. Der Schäfer erzählt seine Geschichte für eine prächtige Mütze, ein Anderer gibt für einen Maserkopf sein Lied zum Besten, ein Dritter für die Aussicht auf einen Kuß. Von eigentlichen Wettgesängen, wie sie so oft bei den Alten und Neuen vorkommen, findet sich kein Beispiel. Theokrit pflegt ferner bisweilen auf eine schöne Weise den veredelnden Kunsttrieb seiner Hirten hervorzuheben, indem er ihre künstlichen Geräthe beschreibt; hier könnten wir nur die schon erwähnten Schnitzarbeiten anführen. Darin hat Voß seinen Meister häufiger nachgeahmt, daß plötzlich die Unterhaltung abbricht und ein daneben gesprochenes Wort uns mit einem kräftigen Striche wieder die Situation vergegenwärtigt. Endlich wäre noch zu erwähnen, daß er in zwei Idyllen sich eines gehobenen niederdeutschen Dialektes bediente, wie Theokrit sich nicht scheute, ein plattes Dorisch zu gebrauchen. Dies wäre ungefähr das Wichtigste, was sich von materiellen und technischen Nachahmungen vorfindet. Doch

[1]) Vgl. z. B. „De Geldhapers", Vers 22 fg.

[2]) Idyll XI; vgl. auch Ovid's Metam. XIII, 789.

[3]) Z. B. Vers 35: Daß du zugleich im Herzen den doppelten Höcker mir tadelst,
Welcher an Brust und Schulter hervorschwillt. Mädchen, den Auswuchs
Drängender Kraft miskennst du und schenkst, o du alberne Thörin,
Schwankenden Erlen die Wahl vor des Eichbaums knotigem Kernholz?

mehr als diese einzelnen Anklänge zeigen uns die Auffassung der Dichtungsart, die Wahl der Charaktere und Scenen, die ganze Behandlung des poetischen Stoffes den würdigen Schüler des Theokrit. Es entspricht Herder's Ansichten von der Nachahmung der Alten, daß Voß nicht wieder ein Hirtenleben copirte, welches den neuen Zeiten ganz fremd ist, sondern daß er, wie Theokrit es ehemals gethan, aus einem bestimmten Lebenskreise seiner Gegenwart die poetischen Elemente hervorhob, und dabei bleibt zwischen seinen Personen und denen, die sie vertreten, gewiß eine größere Aehnlichkeit, als sie zwischen den sicilischen Hirten und denen in Theokrit's Idyllen anzunehmen ist. Ein eigenthümlich deutscher Zug ist der, daß von den Empfindungen, die aus dem Gedichte auf den Leser übergehend, uns in die stille Befriedigung des Idylls einwiegen sollen, das häusliche Behagen obenan steht. Man hat zwar gemeint, es sei nicht löblich, daß in diesen Idyllen so wenig nach dem Reiche Gottes getrachtet wird, und daß die Musen immer die Küchenschürze umhaben; aber die Freude, mit Essen und Trinken, Haus und Hof, Acker und Vieh versorgt zu sein und ein fromm Gemahl, fromme Kinder, fromm Gesinde, gute Freunde, treue Nachbarn und dergleichen zu besitzen, wird auch verzeihlich sein. Es ist für den Norddeutschen, den das Wetter plackt, schon ein Genuß, im wohlverwahrten Hause an dem Kamine zu sitzen und dem wärmespendenden Spiele der munteren Flammen zuzusehen. Die Wohnstube der Küsterin bleibt immer ein anmuthiges Bild, wenn auch die Theoretiker über die unepische und ideenlose Kleinmalerei Klage erheben. Von diesem Allem wußte Theokrit, der südliche Dichter, wenig zu sagen und der Unterschied zieht sich bis in die Naturgemälde hinein. Wir wollen daher nicht hervorheben, mit welcher Sinnigkeit und scharfen Beobachtung Voß seine Gärten und Wälder, die Bäume und Blumen, den thauigen Morgen, die Gluth des Mittags und das abkühlende Wetterleuchten der Abendwolke schildert, denn dazu fände sich auch Aehnliches bei Theokrit; aber neu und unübertrefflich sind seine Schilderungen, wenn er erzählt, wie es friert, daß es weit in den See knackt, wie Bäume und Gesträuch vom Rauhreif weiß werden, wie der Ostwind wirbelt und fegt, während man drinnen diesem Unwetter so behaglich zuschaut, wie der friedliebende Bürger in der Zeitung von fernen Kriegen liest. Im Ganzen mag Voß wol die richtige Mitte zwischen der gemeinen Wirklichkeit und einer unwahren Idealität getroffen haben; wenn man nun aber an Theokrit, von dem dasselbe gesagt wird, zurückdenkt, so vermißt man doch jenen poetischen Hauch, welcher mit dem

goldenen Dufte des südlichen Himmels zu vergleichen ist. Voß selbst wird gefühlt haben, daß seinen Idyllen jener unnachahmliche Zauber fehlt; er klagt, ihm habe Apollo den Pegasus der deutschen Begeisterung gesandt, der schwerfälliger als Silen's Lastthier, nach dem Hexametertanz des geflügelten griechischen Rosses humpelnd, sich zur feisten Schaar der flämischen Marsch hinschleppe. In der Luise endlich erhielten wir auch ein größeres Idyll. Von der Ueberschätzung desselben ist man längst zurückgekommen; aber den bleibenden Vorzug abgerechnet, daß es an der Spitze einer Gattung steht, wird auch, fürchte ich, der Rest seines Ruhmes mehr und mehr wegschmelzen. Ein Gedicht von diesem Umfange müßte schon durch einen höheren Gedanken, der dem Stoffe Bedeutung und Einheit gäbe, getragen werden, oder mindestens sollte sich eine Begebenheit in epischem Schritte entwickeln, doch finden wir nur eine bunte Reihe von Naturbildern und Küchenstücken, die sich selbst copiren. Luise und den Pfarrer ausgenommen, bleiben alle Personen zu sehr im Hintergrunde. Der Charakter der Erstern ist insofern merkwürdig, als die anderen Schüler Klopstock's ihren Pfarrerstöchtern im weißen Kleide, mit dem Strohhut am Arme, immer sentimentale Züge beilegten und grundsätzlich kein Mädchen liebenswürdig fanden, welches nicht Klopstock las. Luise sollte ein naives, fröhliches Kind der Natur sein. Es ist nun aber nicht gelungen, ihr ein reicheres Gemüth zu geben, und ihr Frohsinn wird zur leeren Lustigkeit. „Lärmen die Dinger und juchheien sie nicht!" — diese Worte bezeichnen die Region, aus welcher das Gedicht nur selten emporsteigt. Was soll man endlich zu dem ehrwürdigen Pfarrer sagen, diesem Hausvater mit Schlafrock und Pfeife, diesem unliebenswürdigen Eiferer, der, selbst wenn er zärtlich ist, poltern muß, zu diesem wunderlichen Hirten der Gemeinde, welcher gegen die Stätte, wo er sonntäglich die Sacramente verwaltet, so gleichgültig ist, daß er einem unzeitigen Einfall zu Liebe, vielleicht auch um dem Herrn Generalsuperintendenten sein Recht zu zeigen, seine Tochter mit dem bescheidenen Walter in der Wohnstube und aus dem Stegreif copulirt. Natürlich stellt sich nach einer flüchtigen Rührung sogleich wieder die frohe Laune ein, und die Neuvermählte hält es nebst der Freundin nicht für „unholdselig, über den Spaß so ausgelassen zu kichern". In diesem Gedichte hat nun auch Voß, während sich die anderen Idyllen fließender lesen lassen, nicht jenes eckige Neudeutsch gespart, an welches er sich bei seinen Uebersetzungen gewöhnte.

Fünftes Capitel.

Die Stolberge. Trotz ihrer Vorliebe für Klopstock's subjectives Pathos und die Naturdichtung suchen sie für Ideen und Darstellung einen Anhalt im Alterthum. Sie machen in griechischer Weise das Gute und Schöne zu ihrem Princip in Kunst und Leben. Vornehmlich wird der große und freie Sinn der Alten gepriesen. Zuletzt fühlt sich jedoch Friedrich Stolberg nicht mehr durch das Alterthum befriedigt. — Antikes in den lyrischen Gedichten und in den Jamben. Auch die Dramen der Brüder schließen sich in Tendenzen, Stoff und Form an das Alterthum. Die Uebersetzung griechischer Tragödien.

Mehr als jeder Andere in diesem Dichterkreise sind Christian (1748—1821) und Friedrich Leopold (1750—1819), Grafen zu Stolberg die Zöglinge Klopstock's zu nennen. Sie waren gleichsam in der lyrischen Welt desselben aufgewachsen. Sein christlicher Sinn, sein sittlicher Idealismus, seine Liebe zur Natur, seine Begeisterung für Vaterland und Freiheit drangen nicht nur in ihre Herzen, sondern sie bildeten den ganzen Inhalt ihrer dichterischen Empfindungen und Anschauungen. Klopstock interessirte sich mit Recht für Jünglinge, die sich dem Schönen und Großen mit reinem Jugendsinne hingaben und es für einen Ruhm hielten, zu den deutschen Dichtern zu gehören, als das Deutsche in vielen gräflichen Häusern nur noch die Sprache des Gesindes war. Indessen hatte Klopstock bereits den Stand der Dichter mit dem Glanze einer geistigen Aristokratie umgeben, und sie freuten sich, daß die Gunst des Dichterfürsten ihnen die Aussicht eröffnete, ihre Grafenkrone mit dem poetischen Lorbeer zu schmücken. Bei ihrem Eintritt in den Bund wurden sie mit Jubel begrüßt, und es war vielleicht nicht vortheilhaft für sie, daß man sie so auszeichnete, ehe sie noch etwas geworden. Sie kannten weder sich selbst noch die Welt und lebten in einer phantastischen Trunkenheit. Bald verließen sie Göttingen, um im Verkehre mit vornehmen Freunden und auf Reisen ihre glänzende Rolle fortzuspielen, und so finden wir in Goethe's Berichte über die Schweizerreise, auf welcher er sie begleitete, jene strahlenden Dioskuren, jene heißblütigen Göttersöhne wieder, welche nicht das Leben poetisch auffaßten, sondern vielmehr in kecker Weise ihre Träume dem Leben aufdrangen. Ihr Wesen und Treiben entspricht der Vignette auf den Titeln ihrer Schriften und dem Motto:

> Ceu duo nubigenae quum vertice montis ab alto
> Descendunt centauri —

Es wird uns demnach nicht befremden, wenn sie gerade Das, was man Klopstock's schwache Seite nennen möchte, zur Hauptsache machten. Friedrich schrieb einige Aufsätze für das Deutsche Museum, welche uns über seine Ansichten von der Poesie und über seine Dichtungsweise hinlänglich unterrichten. Die Fülle des Herzens erklärt er in einem Aufsatze von 1777 für die größte Gabe der Götter. In einer dithyrambischen Sprache, die mit Adlern und Kometen, mit Sphären von Licht und Gluth um sich wirft, preist er sich glücklich, daß ihm so früh eine lebhafte Empfänglichkeit eigen gewesen, besonders für die Natur, deren Entbehrung ihn krank mache. Dem, deß Herz voll ist, sei nichts in der Welt leer; für ihn gebe es noch hinter den Sternen der Mitternacht eine Welt lichter Gedanken. Die Wissenschaften, die Sternkunde und die Geschichte, die Dichtkunst und die Philosophie, sie alle seien, wie die Religion selbst, wie die Gabe der Weissagung und der Wunder, ohne die Fülle des Herzens nur tönendes Erz und eine klingende Schelle. Wie er hier auf das Subjective und Pathetische, auf Das, was Klopstock die Beseelung nannte, einen so großen Werth legt, so hielt er es mit Klopstock, der jedoch nur in der Periode seiner originalen Naturdichtung dieser Meinung war, wol für hinreichend, wenn sich die Ideen nur in einzelnen Lichtblitzen der Anschauung darboten. Denn nach dem Aufsatze vom Dichten und Darstellen (1780) scheint ihm der poetische Geist nur bei der begeisterten Empfängniß in voller Kraft thätig zu sein. Die Darstellung selbst, ein Uebersetzen aus der Sprache der Götter in die der Menschen, führe eine Verdunkelung jener bezaubernden, strahlenden ersten Göttererscheinung herbei. In diesem Sinne beruft er sich auf den Satz in Lessing's Emilia, daß Rafael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände zur Welt gekommen; die Sprache und die Formen scheinen ihm nur ein nothwendiges Uebel, nur schätzbar als ein Mittel, auch Andere in die Sphäre des Dichters zu erheben. In der Weise der anderen kraftgenialen Dichter setzt er an die Stelle der Kunstregel die Begeisterung (Aufsatz von 1782), und Klopstock war ihm der Dichter, den Hamann gesucht. Orpheus und Homer, Ossian und Shakspeare, die Träger der Naturpoesie, seien in Klopstock wiedergeboren, „dem größten Dichter unserer, vielleicht jeder Zeit". Die Begeisterung, die da weht, wo sie will, deren Sausen man hört, deren Straße Niemand kennt, die Geburt aus dem Geiste mache den Dichter. Die Iliaden und Odysseen wirken durch die Zeiten fort, erwecken und weihen den Genius; aber für diese Weihe sei nur das cholerische

Temperament empfänglich. Zorn und Liebe halten den Geist des Dichters in einer beständigen, mit Leben schwangeren Wallung, wie Klopstock selbst trotz seiner heiteren Stirne und sanften Weise, zwar nur den vertrautesten Freunden bemerkbar, einen Vulkan im Busen trage.

Dieser Enthusiasmus für die geniale Naturdichtung hinderte nun aber die Stolberge ebenso wenig wie viele Andere, sich zugleich dem Einflusse des antiken Elementes hinzugeben; ja sie sind als Diejenigen zu nennen, welche sich nächst Voß am meisten mit der alten Literatur beschäftigt haben. In Klopstock's Poesie und in Herder's Kritik erschienen beide Richtungen neben einander, und so glaubten sie auch beiden ohne inneren Widerspruch folgen zu können; doch war eine Verschmelzung nicht möglich, ohne daß das antike Element einseitig aufgefaßt oder gar verfälscht wurde. Homer und Horaz, die vorzüglichsten Repräsentanten des Alterthums, mußten es sich gefallen lassen, nach den Grundsätzen der genialen Kritik beurtheilt zu werden. Der Hymnus: Heil Dir, Homer! schildert den alten Dichter als einen Pindar und David; er legt ihm fast die Eigenschaften bei, welche man an Klopstock bewunderte. Daß dieser schwülstige Dithyrambus die Zeitgenossen entzückte, beweist nur, wie allgemein diese schiefe Auffassung war. Nicht ohne Grund bemerkt Friedrich in seinen Reisebriefen, daß die griechische Kunst uns die Extreme der tiefsten Ruhe und der entflammtesten Leidenschaft zeige. Wenn er nun aber fortfährt [1]: Welche tiefe Ruhe athmet oft aus Homer und Ossian! welche sanfte Einfalt! und welche Gluth entströmt diesen gewaltigen Dichtern! so sieht man wohl, daß er nicht aufhörte, in Homer die Flammen der Lyrik zu suchen. Dem entspricht der Uebergang von Horaz zu Pindar; der ältere Stolberg bearbeitete noch 1803 die erste Pythische Ode, in welcher das Bild von dem Adler Kronion's, dem Symbole dieser Dichter, vorkommt.

Ferner nahmen die Stolberge und zwar wieder nach Klopstock und Herder den Grundsatz der Griechen an, daß die moralische und die ästhetische Schönheit oder das Gute und das Schöne nicht zu trennen sei. In dem allegorischen Drama Der Säugling weihen die musischen Götter den Knaben Homer und statten ihn mit ihren Gaben aus; Ate fügt die Armuth und die Blindheit hinzu. Der Chor der Musen vertritt das Gute, der Chor der Grazien das Schöne. Beide singen:

---

[1]) „Werke" (1820), VI, 27.

Wir sind Ein Reigen! Schwer zu erreichen blüht
Der Weisheit Blume; welcher sie pflückte, weiß,
Daß der die ganze Welt verfehlet,
Welcher mit klügelnder Hand sie sondert.

Er weiß, was Wenig' wissen, der Glückliche:
Der Schönheit Blüthe trage des Guten Frucht!
Ein' ist die Pflanze eines Kernes,
Welche der Vater der Götter säte!

Eine Note erinnert an den Satz von Rousseau: Le bon n'est que le beau mis en action. Das öffentliche und häusliche Leben der Spartaner entsprach ihrem Gebete τὰ καλὰ ἐπὶ τοῖς ἀγαϑοῖς, und diese Worte finden sich in den Schriften der Stolberge mehrmals als Motto. Bei Klopstock und Herder konnten wir annehmen, daß sie, obgleich ihnen die moralische Schönheit, unter deren Richtmaß jedes Kunstwerk nach seinem Inhalte stehen muß, als ein wesentliches Moment bei der Idealbildung erschien, doch immer auch die Schönheit der sinnlichen Anschauung und Gestaltung für ein nothwendiges Erforderniß ansahen. Den Göttinger Dichtern, welche schon in ihren Statuten auf den sittlichen Gehalt der Poesie ein großes Gewicht legten, wird jenes Verhältniß des Guten und des Schönen nicht in gleicher Klarheit vorgeschwebt haben, doch verdient es Anerkennung, daß sie fast sämmtlich trotz ihres Hasses gegen das Regulbuch auf die Formbildung den größten Fleiß verwendeten, und die Stolberge, welche sich mit solcher Geringschätzung über die Darstellung äußerten, versuchten sogar, dem deutschen Drama die Gestalt des griechischen zu geben. Andererseits waren sie eifrig bemüht, ihre weichlichen und empfindsamen Zeitgenossen durch die kräftigen Grundsätze und durch das kühne Beispiel der Griechen anzuregen und namentlich einen mannhaften Bürgersinn zum Schutze gegen die inneren und äußeren Feinde der Freiheit hervorzurufen. In den letzten achtziger Jahren beschloß Christian Stolberg seine literarische Laufbahn. Weniger begabt, von ruhigem Charakter und anspruchsloser, hatte er bis dahin den jüngeren Bruder auch eigentlich nur begleitet, und alle seine Dichtungen erscheinen als ein Anhang zu denen des letzteren. Friedrich hingegen ermüdete noch nicht, sondern er traute es sich zu, sein ganzes Wesen nach einem neuen Principe umzubilden. Doch ließ er sich auch hier vermuthlich nur durch sein schwärmerisches Gefühl und durch phantastische Bilder täuschen. Gewöhnlich entsprangen seine hohen Intentionen nur einer gewissen Trunkenheit der Seele; er war nicht im Stande, mit Bewußtsein und Festigkeit eine Stellung

einzunehmen, sondern folgte mehr äußeren Anlässen, um in der Richtung, die ihm diese vorzeichneten, maßlos fortzustürmen. Nun hatten Klopstock's religiöse Dichtungen auf ihn schon in der frühesten Jugend einen tiefen Eindruck gemacht; er trat mit Lavater in Verbindung, dem Christen unter den Genies, den er schon 1775 in Oden feierte, später auch mit der Fürstin Gallitzin, der platonischen Diotima, der Gesegneten des Herrn, der Hüterin an dem Grabe Hamann's, welchen selbst katholische Geistliche der Ruhe in geweihter Erde für würdig gehalten [1]). Ferner war es natürlich, daß die Stolberge, so sehr sie sich mit Klopstock und den Göttinger Freunden für die Freiheit der unteren Volksklassen begeisterten, nicht die Erinnerung an das Alterthum ihres Geschlechtes und an das Feudalreich des Mittelalters aus dem Herzen reißen konnten, und als die neue Volksdichtung wieder die Ballade ins Leben rief, wählten sie sogleich Stoffe aus der Ritterzeit und aus der Chronik ihres eigenen Hauses. Dazu kam, daß Friedrich sich bei dem Tode seiner geliebten Agnes (1788) in die Einsamkeit zurückzog, um von dem Welttreiben ungestört dem Gedanken an das Jenseits zu leben. Endlich trieben ihn die unmäßigen Ansprüche der Demokratie zu der Ansicht, daß die Staatskörper zerfallen müßten, wenn man die ständische Gliederung aufgäbe, und ebenso fürchtete er, daß die protestantische Kirche, welche mit ihrem Aufklärungsprincipe der ästhetischen Moral, dem heidnischen Humanismus, dem Atheismus, der sich hinter Spinoza und Kant verbarg, den Zugang eröffnet, nicht geeignet sei zu bauen, sondern zu zerstören. Alle diese Umstände und Wahrnehmungen bewogen ihn (1800), zu der katholischen Kirche überzutreten, in der er für seine Imagination und seine Herzensfülle mehr Befriedigung fand und für das religiöse, geistige und politische Volksleben einen unerschütterlichen Anhalt sah. Ob mit solchen Ansichten ein Verständniß der antiken Literatur unverträglich ist, das lassen wir dahingestellt; indessen steht es fest, daß Stolberg, schon während sich diese Umwandelung vorbereitete, an dem classischen Alterthume Manches auszusetzen hatte. Doch behandelten die Anhänger des letzteren, unter denen auch Schiller und Goethe, ihn offenbar in einseitiger Vorliebe für die griechische Cultur mit zu großer Härte, oder sie rechtfertigten ihre Urtheile wenigstens nicht durch die richtigen Gründe. Man verargte ihm seinen Angriff auf die Götter Griechenlands, und in diesem Gedichte hatte doch Schiller selbst sich einer argen

---

[1]) Vgl. den 2. Thl. der „Reisebriefe“.

Verirrung schuldig gemacht, indem er nicht zufrieden, der Mythologie ihren poetischen Werth zu sichern, sie auch als Religion nach ihrem sittlichen und beseligenden Einflusse über das Christenthum stellen wollte, was ihn zu allerhand wunderlichen Behauptungen verleitete. Nicht minder aufgebracht war man über die Bemerkung in Stolberg's Reisebriefen [1]), daß ein gewisser Charakter von Härte, Mangel an Theilnehmung, trübe Melancholie, welche an Zorn grenzt, die meisten Köpfe der alten Statuen, sowol der Götter als der Menschen, sowol des männlichen als des weiblichen Geschlechtes bezeichne; daß selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend wie eine schwarze Wolke der Gedanke des Todes schwebe. Auch diese Sätze hatte nicht der christliche Blödsinn dictirt; Stolberg vermißte offenbar an den Statuen das aufgeschlossene Gemüthsleben, die Wärme der Subjectivität, welche die Werke der Malerei vor denen der Sculptur voraus haben, und über jenen Mangel werden wir später ähnliche Urtheile von Männern hören, denen man nichts weniger als eine christliche Befangenheit beilegen kann. Ein bitteres Unrecht liegt auch in folgender Exclamation Schiller's: Die Stolberg'sche Vorrede ist wieder etwas Horribles. So eine vornehme Seichtigkeit, eine anmaßungsvolle Impotenz und die gesuchte, offenbar nur gesuchte Frömmelei, auch in einer Vorrede zum Plato Jesum Christum zu loben! [2]) Niemand zweifelt mehr daran, daß Stolberg sein religiöses Bedürfniß nicht erheuchelte. Dagegen wäre mit Recht zu tadeln gewesen, daß die Uebersetzung der auserlesenen Gespräche des Platon (1796) ein ganz verfehltes Unternehmen war, da es Stolberg zu demselben in gleichem Grade an Philosophie und an Sprachkenntniß fehlte. Sonst ist dieses Werk, sowie die Uebersetzung von einigen Tragödien des Aeschylus (1802), bemerkenswerth als Stolberg's letzter Versuch, mit dem Alterthume in Verbindung zu bleiben.

Von den lyrischen Gedichten der Stolberge gehört eine große Zahl zu derjenigen Gattung, die Klopstock eingeführt, indem er Modernes und Antikes verschmelzend, zur Darstellung eines neuen Inhaltes die feierliche Sprache und die Metra der Ode benutzte. Die Liebe zur Natur, welche alle Göttinger wahrhaft beseelte, findet auch hier den lautersten Ausdruck. Ihre Gemälde erinnern zuweilen an die großartigen Schilderungen Goethe's, da sie auf ihren Reisen die Meere, die Gebirgsmassen mit ihren Strömen und

[1]) 1794, „Werke", VII, 310.

[2]) „Briefwechsel mit Goethe", 1795, Nr. 126.

Felsen gesehen, während ihre Freunde sich mit den stillen Thälern und Wäldern, mit dem Vogelsang und dem Blumendufte begnügen mußten. Die Ode an das Meer von Friedrich (Du heiliges und weites Meer) ist wegen ihrer schönen Anwendung auf Homer wol noch nicht vergessen [1]). Aber auch in der idyllischen Naturdichtung gesellten sie sich zu Klopstock, dessen: Willkommen, o silberner Mond! unzählige Male nachklingt. Einige einfache, ebenfalls allbekannte Lieder von Friedrich, z. B.: Der Abend sinkt, kein Sternlein blinkt, und: Süße, heilige Natur, zeigen, welcher Innigkeit er fähig war. Die religiösen Dichtungen sind sehr verschiedenartig; bald wetteifern sie an Pracht und Schwung mit Klopstock's Hymnen, bald gleichen sie den moralischen Gesangbuchsliedern und endlich finden sich auch Seitenstücke zu Lavater's Bußpsalmen und christologischen Rhapsodien. Die vielen Gelegenheitsgedichte hätten ohne Schaden aus der Sammlung wegbleiben können, denn sie stellen die Stolberge den älteren Hofpoeten gleich. Taufen, Confirmationen, Geburtstage, Hochzeiten, Sterbefälle: Alles wird mit Versen gefeiert, und auch die Schnitzel für die Stammbücher sind der Nachwelt überliefert. Im Allgemeinen mögen die einfachen Lieder besser sein als die Oden, in welchen sich fast immer eine gelinde Raserei in großen Worten austobt. Als ein entschiedener Freund des classischen Alterthums war Stolberg den Formen der südlichen Lyrik, sogar den Sonetten abgeneigt. Er bediente sich, wenn er nicht die Liederform wählte, am liebsten

---

[1])
Oft eil' ich aus der Haine Ruh'
Mit Wonne deinen Wogen zu,
Und senke mich hinab in dich,
Und kühle, labe, stärke mich.

Der Geist des Herrn den Dichter zeugt,
Die Erde mütterlich ihn säugt,
Auf deiner Wogen blauem Schooß
Wiegt seine Phantasie sich groß.

Der blinde Sänger stand am Meer;
Die Wogen rauschten um ihn her,
Und Riesenthaten goldner Zeit
Umrauschten ihn im Feierkleid.

Es kam zu ihm auf Schwanenschwung
Melodisch die Begeisterung,
Und Ilias und Odyssee
Entstiegen mit Gesang der See.

der Odenstrophen und des elegischen Maßes. Nicht zu billigen ist es, daß sich unter seinen Gedichten auch so viele ametrische Rhapsodien finden, welche zur Geringschätzung der strengen Form verführen. In den Oden sind Sprache und Rhythmus fließender als bei Voß, indessen haben sie eine schwächere Accentuation. Christian Stolberg hat wenig gedichtet, doch mochte er bei seiner Liebe zur antiken Poesie sich gern mit Uebersetzungen beschäftigen. Seine Gedichte aus dem Griechischen (1782) enthalten dreißig Homerische Hymnen, neun Idyllen des Theokrit, drei Gedichte von Bion und Moschus, vier Hymnen von Kallimachus, zwei von Proklus, des Musäus Hero und Leander und Anderes von Anakreon, Tyrtäus und aus der Griechischen Anthologie. Vieles war bis dahin noch nie übersetzt [1]).

Friedrich wurde bei seinem strebsamen Geiste durch die Werke der Alten noch zu manchen anderen Dichtungen angeregt: so versuchte er die poetische Satire zu erneuern. Seine Jamben (1784) sind in den Xenien ein hinkendes Werk gescholten. Es ist wahr, daß diese siebzehn Satiren im Ganzen genommen wenig Werth haben, doch gehören zwei derselben, Die Schafpelze, in welcher er die schlechten Pfaffen züchtigt, und Der Frohn, die dem Spottgedichte Lichtwer's auf die Spieler entsprang, zu dem Besten, was wir von Stolberg haben. Der moralische Ernst und das Feuer seines Zorns möchten indessen mehr als die Ausführung an Juvenal erinnern. Während dieser kurze Sätze von schlagender Wahrheit an die Spitze stellt, verirrt Stolberg nicht selten zu breiten didaktischen Reflexionen, und ebenso haben seine Gemälde der Verderbtheit bei weitem nicht eine so lebendige Anschaulichkeit, keinen solchen Reichthum an Beziehungen, nicht jenen sarkastischen Witz. In dieser Hinsicht übertrifft ihn schon Michaelis, der z. B. in der Satire auf die Kinderzucht wohl zeigt, daß er im Stande war, den ächten Ton des Juvenal zu treffen. Nach ihrer Kunstform verdienen die Jamben nicht näher betrachtet zu werden, doch interessiren sie uns als ein Beleg dazu, daß Stolberg, worin ihm Schiller folgte, ernstlich bemüht war, den Charakter der Zeit durch Erinnerungen an die moralische Größe der Alten zu kräftigen. Hellas, sagt er, habe ihm das Auge erhellt, daß ihm des Lehrsaals hochgelahrter leerer Tand und der eitlen Schlüsse hoher Bau nicht genügte, daß er auf der Logik Dornen nicht die Rosen suchte, welche ihm sein Plato

[1]) In den „Gesammelten Werken“ (1820), XV und XVI, ist noch Einiges hinzugekommen.

gab. Unter den weichen Melodien einer entnervten Zeit habe ihn der Nachhall von der mächtigen Musik der guten Alten gestählt, daß er, der Fluth seiner Jugend entronnen, nun mit triefendem Gewande auf der Mannheit Feste stehe. Den Babyloniern unserer Tage, die durch ihre Fürsten verweichlicht sind, komme es wunderlich vor, wie Cato ohne Lotte ein Werther werden konnte. Brutus und Timoleon, Porcia und Arria sollten uns die ächteste Tugend lehren, die unmoderne Selbstverleugnung. Zu den Satiren kann man noch das kleine Drama Apollo's Hain (1786) zählen, in welchem Stolberg den Dichter Jon von den Musen krönen und den aufgeblasenen Dichterling Theopompus von den Faunen verspotten läßt. Endlich gehört auch Die Insel (1788) insofern hierher, als dieses Platonische Gespräch die schlechte Gegenwart mit einem idealen Bilde zusammenstellt. Wie bei Wieland erhält Xenophon den Vorzug vor Plato. In der Republik des Letzteren finde man nur ein grillenhaftes Schattenleben, Xenophon dagegen würde, wenn es dazu gekommen wäre, daß er mit seiner Heldenschaar am Pontus einen Staat gründete, ein Werk geschaffen haben, das von wahrhafter Lebensweisheit gezeugt hätte. Zu jener Platonischen Republik ist nun Die Insel ein Seitenstück; in den Reformplänen wird man jedoch von dem klaren praktischen Sinne Xenophon's in Wahrheit keine Spur finden, und die phantastischen Grillen sind auf dieser Insel erst recht zu Hause. Hamann's Ἀνέχου, ἀπέχου! wird der Cultur als Damm entgegengesetzt. Sympathien für Rousseau verbinden sich mit der Begeisterung für den alten Naturstaat der Israeliten, wie ihn die Bibel, und für den der Germanen, wie ihn Tacitus beschreibt. Ebenso wird die einfache Gesetzgebung des Minos, des Numa und des Solon und insbesondere die des Lykurg gepriesen. Stolberg denkt sich nun eine Atlantis, auf der seine Felsenburger einen neuen Staat gründen. Sie haben außer der Bibel kein Buch, und man schreibt nur auf Palmblättern. Von den Wissenschaften wird allein die Naturkunde gepflegt, denn man will das lautere Gold der Weisheit ohne die Schlacken der Gelehrsamkeit. Von der ganzen Geschichte der Vorwelt und der Mitwelt ist nur so viel brauchbar, als auf zwei Rollen Platz hat, alles Uebrige wird verbrannt. Um mit der allgemeinen Weltcultur gründlich zu brechen, schafft man sogar die Muttersprache ab. Die erste Generation spricht Italienisch, weil sie es am wenigsten versteht, die Nachkommen bilden sich eine ganz neue Sprache. Der Staat wird von Rednern geleitet. Es gibt kein Geld, keinen Handel, kein Vermögen, keine Stände.

Die Erziehung ist vorzugsweise gymnastisch, und man bedient sich daher nicht einmal des Feuergewehres. Pferde und Büffel bleiben wild, damit die Athleten ihre Kraft üben können. Speer und Roß sind das Symbol der Männlichkeit. Die Jünglinge werben um die Gunst der Frauen in olympischen Wettkämpfen, und eine wilde Büffelkuh ist die Morgengabe des Bräutigams. Die Frauen nehmen jedoch an jenen gymnastischen Uebungen nicht Theil, und man meidet mit ängstlicher Schonung Alles, was ihr Schamgefühl abstumpfen könnte. Die Censoren wachen über die Sittenreinheit und dürfen harte Strafen verhängen. Die Religion bedarf nicht der Theologie. Von dem Gottesdienste wird sogar die Predigt ausgeschlossen und man feiert in der romantisch wilden und lieblichen Natur den Schöpfer bald mit schweigendem Entzücken, bald mit Wechselchören. Auf dieser Insel sollte sich nun auch eine neue Naturpoesie entwickeln, die denn freilich nur Idyllen hervorbringen konnte. Ein poetischer Anhang gibt uns solche Idyllen, aber sie sind eben nicht durchaus neu. Der wichtigste Gegenstand dieser Poesie und die wichtigsten Begebenheiten in diesem Naturstaate sind Liebesgeschichten. Auf eine sonderbare Weise, wenngleich nicht ohne poetische Reize, vermischt sich die wilde Kraft dieser Natursöhne mit der zärtlichen Empfindsamkeit der modernen Erotik, und ganz unwahr ist diese Verbindung nicht, da Ossian zu ihr berechtigt. In einigen Idyllen bewegen sich jene centaurischen Gestalten mit plastischer Lebendigkeit, und diese Partien machen dem Dichter, welcher selbst ein wilder Reiter war und sich nach Klopstock's Cheruskerjünglingen gebildet hatte, alle Ehre. Eine schöne Reminiscenz aus der Odyssee ist es, daß man den mächtigen Bogen eines Greises aufbewahrt, an welchem sich jede Generation versuchen soll, um sich davon zu überzeugen, daß die Kraft des Stammes nicht abnimmt.

Wir haben uns nun noch mit den Dramen der Brüder (1786) zu beschäftigen. Sie zeigen uns wieder auf einem neuen Gebiete, wie die Stolberge bemüht waren, für Ideen, auf welche sie Klopstock geführt, im Alterthume eine Stütze und eine Form zu finden. Diese Schauspiele entsprangen dem Freiheitsdrange und dem neubelebten Bürgersinne; der Grundsatz des Otanes, das οὔτε ἄρχειν οὔτε ἄρχεσθαι ist ihr gemeinsames Thema. Sie gehören noch dem Zeitraume an, in welchem namentlich der jüngere Stolberg von dem Gedanken an fließendes Tyrannenblut in einen bacchantischen Taumel versetzt wurde und Hellas pries, das ihm das Evangelium der Freiheit gepredigt. Die Namen Tell, Brutus,

Hermann, Cato, Timoleon sind ihm Triumphgesang. Er spottet der Pfaffenherrschaft und ruft den Fürsten, welche nicht die Väter ihres Vaterlandes sind, zu, sie würden ruhiger auf ihren Thronen sitzen, wenn es ihnen gelänge, das alberne Gewäsch der Griechen und der Römer durch die Hand des Büttels zu verbrennen. So wird denn auch in diesen Dramen Theseus gefeiert, weil er die Krone verschmähte, Otanes, weil er, als Persien in Darius wieder einen König erhielt, sich und seinem Geschlechte die Freiheit auswirkte, Timoleon, weil er dem Volke den Bruder aufopferte, Servius Tullius, weil er der Autokratie entsagte und den jungen Brutus zum Befreier weihte. Otanes ist von Christian, die übrigen drei Dramen sind von Friedrich. Jener schrieb noch einen Belsazer, in welchem er den schwelgerischen, blutgierigen Despotismus mit grellen Farben schilderte, und Seitenstücke zum Belsazer sind jene Kambyses, Timophanes, Tullia aus den genannten Dramen, welchen wieder andere hochherzige Männer und Frauen gegenüberstehen. Um die Wirkung zu verstärken, wird in den Anmerkungen hervorgehoben, daß Alles mit historischer Treue dargestellt ist. Neben diesem Anschluß an den republikanischen Sinn des Alterthums ist nun auch die Nachbildung der Formen des antiken Dramas bemerkenswerth. Die modernen Dichter haben die beiden Haupttheile der alten Tragödie einseitig fortgebildet und aus jedem eine besondere Gattung gemacht. Der Dialog ward zum recitirenden Drama, der Chor mit seinem lyrischen Anhange zur Oper. Nun läßt sich schwer leugnen, daß bei dieser Trennung keines von den beiden Elementen recht befriedigt und daß immer das Gefühl einer Unvollständigkeit und Unvollkommenheit übrig bleibt. So fordert die größere Fülle und Verwickelung des modernen Lebens und das Verlangen nach einer tieferen psychologischen Motivirung einen Reichthum an Handlung, an Charakterzeichnung und Dialektik, welcher der Oper nicht eigen ist; ja sie möchte bei der vorwiegenden lyrischen Gefühlsschilderung dieses prosaischen Beiwerks gern ganz entbehren. Andererseits ist das recitirende Drama der Gefahr ausgesetzt, mit der Bewußtheit seines Raisonnements an der „Sandbank der Endlichkeit" zu scheitern, und so gibt es unzählige moderne Dramen, die sich nicht aus der Tiefe einer ganz verweltlichten Lebensbetrachtung emporarbeiten können, in denen das Morgenlicht der lyrischen Idealität kaum die Gipfel der Berge bescheint. Dies ist der Grund, warum die neueren Dichter immer wieder versucht haben, den Chor zurückzuführen. Wenn wir von den Cantaten, Melodramen und eigentlichen Singspielen, zu welchen

oft auch griechische Fabeln gewählt wurden, absehen, so sind Klopstock's und Herder's Dramen hier als die ersten zu nennen, in welchen die griechische Form wieder aufgenommen wurde. Jenen führte dazu sein lyrisches Pathos, diesen die Neigung zur Reflexion. Die Stolberge, welche sich gern mit den antiken Tragikern beschäftigten, faßten nun auch die strengere griechische Kunstform ins Auge. Ihre Dramen sind aber doch nur unreife Nachbildungen. In manchen Stücken findet man kaum eine dramatische Construction. Im Theseus z. B. spricht erst Aegeus in einem langen Monologe, der an den Anfang des Oedipus Tyrannus erinnert, über die gegenwärtige Lage des Volkes und die Abreise des Theseus. Dann wieder berichtet ein Bote, daß Aegeus sich ins Meer gestürzt, und endlich erscheint Theseus, um seine Rettung zu erzählen. Er entsagt hierauf der königlichen Würde, und das Volk ernennt ihn mit überschwänglichen Lobeserhebungen zu seinem Schutzgott, worauf Hymnen auf die Freiheit das Drama schließen. Der Otanes ist reicher an Facten und doch arm an Handlung. Denn der eigentliche Gegenstand des Dramas, die Freiheitsliebe des Otanes, tritt erst am Ende hervor, und bis dahin füllen der Sturz des falschen Smerdis, die Berathung der Sieben, die Wahl des Darius, welches Alles nur zur Exposition gehört, die Acte. Aehnlich verhält es sich mit Belsazer, obgleich eine geschicktere Hand aus der Fabel vielleicht etwas machen konnte. Cyrus belagert Babylon, in welchem König und Volk ein Fest feiern und mit sinnloser Ueppigkeit schwelgen, während die gefangenen Juden trauern. Um die stumpfen Sinne anzuregen, läßt Belsazer sich als Gott verehren und das heilige Geräth aus dem Tempel zu Jerusalem zum Rauchopfer benutzen. Diesen Frevel zu bestrafen, macht die Vorsehung Cyrus zu ihrem Racheengel. Die Kritik sah auch hierin keine Handlung, und die Xenien bezeichneten den Inhalt des Dramas so:

König Belsazer schmaust in dem ersten Acte, der König
Schmaust in dem zweiten, es schmaust fort bis zum Ende der Fürst.

Auch den Charakteren fehlt es, eben weil die Dramen nur dialogisirte Erzählungen sind, nicht minder an Tiefe wie an Bestimmtheit und Lebendigkeit. Einige Züge, namentlich in Apollo's Hain, erinnern an die neugriechischen Gestalten Wieland's oder Jacobi's. Die Mädchen sind in der Schule der Grazien gebildet; die Jünglinge mit ihrer idealen Reinheit und maßvollen Bescheidenheit würden für Zöglinge der alten Philosophen und Priester gelten können, störte nicht doch eine gewisse Herzensfülle und Weichheit als

moderne Zugabe. Im Ganzen finden wir nur zwei Charakterformen: es stehen die Guten den Bösen, die Schwachen den Starken, die Despoten den Freien ohne individuelle Besonderheit und nur als Gattungen, welche das Princip scheidet, gegenüber. Im Belsazer ist dieser Fehler besonders auffallend; es gibt hier kaum Personen, indem die Babylonier, die Perser, die Juden in ihren Gesängen eigentlich nur die Situation schildern. Die Chöre sind ein sehr schwacher Nachklang aus der alten Tragödie. In den Dramen Friedrich's merkt man wol noch die Bemühung, das Besondere zu einer allgemeinen Lebensbetrachtung zu erheben, obgleich ihm der Gedanke, mit dem Lichte einer höheren Weltansicht die Verdorbenheit und Verworrenheit des irdischen Treibens zu beleuchten, gewiß nur dunkel vorschwebte; Christian hat aber wol keine Ahnung von der Stellung des griechischen Chores gehabt, da sich z. B. im Belsazer wol mehr als zehn verschiedene Chöre auf der Bühne herumtummeln. Der Otanes enthält nicht so viele Gesänge, weil hier die Masse des Geschichtlichen zu solchen Excursionen keine Zeit ließ. Uebrigens ist die Sprache in dem Dialoge edel, bisweilen körnig; auch würde es ungerecht sein, wenn man den Chorgesängen allen Schwung und Gehalt absprechen wollte. Der Ausdruck ist oft nur zu pomphaft, doch findet sich neben dem Verstiegenen auch das Platte, neben der Farblosigkeit das Grelle [1]). Vieles befremdete die Zeitgenossen, welche noch nicht durch die Uebersetzungen an eine solche Sprache gewöhnt waren, und man sollte nicht glauben, wie lange es dauerte, bis man Wörtern, wie Heilgesang, Schaumgetöse, graunbelastet und ähnlichen den Eingang gestattete. Nächst Klopstock und Voß haben wir es am meisten den Stolbergen zu danken, daß die Kraft und der Bilderreichthum des höheren Styles aus der griechischen Sprache in die deutsche überging. Im Dialoge bedienten sie sich der fünffüßigen Jamben, in den Chören meistens Horazischer Odenstrophen. Vielleicht trugen diese Dramen mit dazu bei, daß man, nachdem Lessing's Natürlichkeitsprincip und die Regellosigkeit der genialen Dichtung zur Prosa geführt, wieder allgemeiner für den Dialog die Jamben wählte, womit eine Hebung des ganzen Tones ver-

---

[1]) So heißt es z. B. von Theseus: Seine Wange war noch glatt wie die Haselnuß, und nur die Sonne bräunte den Apfel seines Kinnes. An dem Bette der Tullia machen die Furien einen gräßlichen Lärm. Im Belsazer schwebt, ganz wie der Prophet Daniel erzählt, die Hand Gottes auf Wolken in den Festsaal und schreibt das Mene tekel auf eine Säule.

bunden war. Das Aufblühen der griechischen Studien und die höhere Ausbildung des Dramas hatten die Folge, daß auch die griechischen Tragiker übersetzt wurden. Wir wollen nicht die einzelnen Versuche aufzählen, weil das Meiste, als Voß an höhere Ansprüche gewöhnte, als werthlos betrachtet und rasch vergessen wurde. Nur die allgemeine Bemerkung möge voranstehen, daß Opitz, der sich an die alte Tragödie gewagt, bis zum Jahre 1759 nicht einen einzigen Nachfolger hatte. Von da ab bis 1780 ist wieder fast Niemand zu nennen als Steinbrüchel und Goldhagen, von denen der Erste vier Tragödien des Euripides und vier des Sophokles, der Andere einige Stücke des Letzteren und sogar die Perser des Aeschylus (1767) übertrug. Euripides ward seltsamerweise in der Folge sehr vernachlässigt; denn es erschienen bis 1800, als man durch Bothe sämmtliche Tragödien erhielt, die Wiederholungen mitgezählt, kaum zehn Dramen von ihm. So viele gibt es wol aber auch von Sophokles und sogar von Aeschylus, für die man überhaupt in den achtziger und neunziger Jahren mit wahrem Wetteifer thätig war; ja es wurde der ganze Sophokles bereits 1781 von Tobler und bald darauf von Christian Stolberg übersetzt. Obgleich nun diese Arbeiten nicht ohne Einfluß auf unsere Poesie blieben, da die Dichter doch meistens die antike Literatur nur aus Uebersetzungen kennen lernten, und obgleich es auch anziehend wäre zu beobachten, wie es mehr und mehr gelang, die deutsche Sprache für die gewaltigen Werke der Alten zuzubereiten, so lassen wir uns doch mehr durch ein persönliches Interesse leiten und heben nur die Uebersetzungen heraus, welche von unseren Dichtern verfaßt sind. Da wäre denn zunächst der Sophokles von Christian Stolberg (1787) zu nennen, eine Arbeit, die ihm alle Ehre macht. Auch jetzt zerfallen nach demselben Gegensatz der Principe, den wir in jedem Zeitraume wahrnehmen, die Uebersetzungen in zwei verschiedene Klassen. Das Werk des Dichters wird entweder in freier Weise nachgebildet, und indem man alles Fremde tilgt, geht meistens auch der antike Charakter verloren, oder man sucht mit ängstlicher Treue jeden einzelnen Zug zu retten; man wird dabei zu einer Ausdrucksweise verführt, die sich mit ihren Härten und unnatürlichen Wendungen der gebildeten Dichtersprache völlig entgegensetzt, so daß sich diese Treue endlich in die gröbste Entstellung verwandelt. In diesem Zeitraume begünstigten Wieland das eine, Voß das andere Extrem. Das richtige Mittel kann aber nur Der finden, welcher, wie Droysen in dem Vorworte zu seinem Aeschylus verlangt, es als das erste Gesetz anerkennt,

daß aus dem Schönen in das Schöne übertragen werde, und man wird nun nicht leugnen können, daß Stolberg bei seinem Sophokles eine solche wahrhaft künstlerische Nachdichtung im Auge gehabt. Er machte sich kein gräcisirendes Halbdeutsch, sondern er bediente sich der poetischen Sprache seiner Zeit, doch hütete er sich auch vor solchen modernen Beimischungen, welche uns aus der Anschauungsweise des Alterthums hinausführen. Natürlich ist seine Arbeit nicht, wie etwa die von Solger, das Erzeugniß einer tiefsinnigen philologischen und künstlerischen Forschung, aber es bleibt eine Auszeichnung, daß noch immer sogar seine Chorlieder neben Solger's Uebersetzung lesbar sind, wovon man sich durch die Vergleichung einiger Strophen überzeugen wird. Den Anfang des zweiten Chores im König Oedipus hat Solger so übertragen:

Strophe 1.

Wen sagst du an, göttlich beseelter
Felsen Delphis, welcher
Abscheu abscheuvollster Befleckung
That mit blut'gen Händen?
Mag schneller denn stürmischer Roßwettlauf
In die Flucht den Fuß er kräftig entlenken!
Es verfolgt ja gepanzert in Zornangriff
Der Erzeugete Zeus' ihn mit Flammen und Blitz,
Und fürchterlich folgen
Nimmer vermied'ne Keren.

Gegenstrophe 1.

Denn unverhofft strahlt der beschneite
Gipfelfels Parnassos'
Aufruf hell uns her, dem Verborg'nen
Alle nachzuspüren;
Und sicherlich irret im Bergwald um,
In Geklüft und Steinhöhlen, dem Stier gleich,
Des Verstoß'nen verstoß'ner Fuß voll Angst,
Dem Geheiß, das der Nabel der Erd' austönt,
Fortschlüpfend, so dennoch
Lebend die Welt herumfleugt.

Bei Stolberg singt der Chor:

Erste Strophe.

Wer ist's, den Pythos Phöbosbegeisterter
Altar den größten aller Verbrecher nennt,
Der die unsäglichste der Frevel-
Thaten mit blutiger Faust vollbracht hat?

Der Rache Stund' ist — Fleucht mit des Sturmes Eil'
Ihr, seine Rosse, wenn ihr ihn retten wollt!
Der Rache Stund' ist da! Beflügelt,
Rosse des Fliehenden, eure Hufe!

Schon stürmt in Götterrüstung einher auf ihn
Zeus' Sohn und schwinget drohend sein Blitzgeschoß,
Und seinem Fußtritt folgt die strenge,
Nie sich erbarmende Schicksalsgöttin!

Erste Gegenstrophe.

Vom schneebedeckten Gipfel Parnassos' scholl
Des Gottes Stimme; schnell, wie der Flamme Gluth
Sich hebt und schwinget, drang des Wortes
Lautes Gebot in die fernen Thale:

Daß jeder ihn erspähe, den fliehenden
Verbrecher, welcher, wie der verfolgte Stier,
Von Kluft zu Kluft, von Klipp' auf Klippe
Irrt und nach hehlendem Schirme lechzet.

Umsonst! der Fuß des Jammergefolterten
Erstrebt umsonst die Wüsten der Einsamkeit!
Apollon's Göttersprung ist ewig,
Ach! und umrauscht ihn mit Höllenschrecken!

Die Wahl des fünffüßigen Jambus für den Dialog ist eine unnöthige Neuerung, und geradezu fehlerhaft war es, daß Stolberg die Chöre meistens in Horazischen Metren übertrug, denen es für das leichte Wellenspiel und für die stürmische Brandung der dramatischen Lyrik der Griechen in gleichem Grade an Beweglichkeit fehlt. Friedrich Stolberg übersetzte 1802 den Prometheus in Banden, die Sieben gegen Theben, die Perser und die Eumeniden des Aeschylus. Von dieser Arbeit läßt sich nicht so viel Gutes sagen. Man sollte glauben, der Styl des Aeschylus hätte einen Mann, der selbst stets im Affecte dichtete und die blendendsten, volltönendsten Wörter zu brauchen gewohnt war, recht in Feuer setzen müssen; aber seine Sprache ist beinahe farblos und oft begnügt er sich, den nackten Begriff anzugeben, wo im Originale die Bilder üppig hervorquellen und der Gedanke durch mannichfache Anklänge und Associationen seine Kraft verdoppelt. Im Prometheus läßt er den Chor der Oceaniden Folgendes sagen:

Ich beseufz', o Prometheus,
Dein verderbendes Geschick!
Es enttäufeln den Augen
Thränen die Wangen herab!

Denn entsetzlich schaltet Zeus
Und nach selbsterfundenen Rechten;
Göttern, die er stürzte,
Droht er mit trotzendem Speer!

Es erschallet schon rings das Gefild
Von Klagetönen,
Ueber deine und der Brüder
Alterthümliche, hocherhab'ne
Würde der Macht;
Es seufzen in Asias
Angrenzenden heiligen Fluren
Alle sterblichen Bewohner
Ueber dein Jammergeschick.

Die Bewohnerinnen Kolchis,
Jungfraun, die im Streit nicht beben,
Und die Horden Skythias,
Welche dicht am Rande der Erde
Des Mäotis Pfuhl umwohnen,
Sammt Chalybias Kriegesblüthe
Und der Schaar von jenen Bürgern,
Die der Felsen steile Wohnung
Nah' am Kaukasos beschirmet;
Ein krieg'risches Heer,
Starrend in der Speere scharfem Erz!

Selbst wenn man mit Billigkeit urtheilt, wird der Abstand zwischen dieser und der Uebersetzung von Droysen zu groß erscheinen. Bei dem Letzteren lautet der Chor:

Ich klag' um dein traurig Geschick, Prometheus, vorperlen die Thränen, meines Auges feuchtem Gestad zitternd entströmt;
Der Wange Flur netz' ich mit reichem Quell; denn das wehret mir Keiner. Ach in willkürlicher Satzung herrschet Zeus,
Uebergewaltig zeigt er sein Scepter der Urzeit hehren Göttern!
Schon hallen Wehklagen in allem Land, der kraftriesigen, heilighehren Urzeiten und dein, deines Geschlechts
Gewalt'ges Reich laut zu betrauern; ja so viel rings in der heilgen Asia weitem Gefild wohnen, dein
Kummergesättigt bitt'res Loos fühlen sie laut wehklagend mit dir!

Kolchis Volk, die kampfgeschürzten,
Schlachtenkühnen Waffenjungfraun
Und die Skythen, deren Horden
Nah' dem fernsten Geländ der Welt hausen am See Mäotis.

Und Arabias Heldenblüthe
Und die rings die steile Felsburg
Nah' am Kaukasus umwohnen,
Wilde Schaaren im Lärm der erzklirrenden Lanzen furchtbar.

Sechstes Capitel.

Schiller und Goethe bringen das Kunstschöne zur Geltung und vollenden die Ineinsbildung des Romantischen und des Antiken. Schiller. Er dichtet anfangs im Style der excentrischen Naturpoesie. Erste Bekanntschaft mit dem Antiken und Versuch, das Verhältniß desselben zum Modernen festzustellen. Weshalb Schiller sich dem Studium der kritischen Philosophie zuwendete. Was Kant über das Wesen des Schönen lehrte und wie Schiller die Bestimmungen desselben ergänzte. Seine Abhandlungen über das Vergnügen an tragischen Gegenständen und über die tragische Kunst. Welche wichtige Momente in ihnen nicht berücksichtigt sind.

Die Göttinger Dichter waren von der Absicht ausgegangen, eine Poesie ins Leben zu rufen, welche das von der Cultur unentweihte Leben der Natur und des Menschen darstellen und sich auch in der Form an keine Ueberlieferung binden sollte. Endlich aber sahen wir ihre bedeutendsten Häupter wieder dem antiken Principe huldigen und ihre besten Kräfte auf Uebersetzungen verwenden, damit die Meisterwerke der Alten in unsere Literatur aufgenommen würden. Hiermit war nun insofern kein Abfall von ihren Grundsätzen verbunden, als viele ihrer Dichtungen dem Inhalte nach in der That eine neue Schöpfung blieben, die Formen aber müssen allerdings zum großen Theile als entlehnt betrachtet werden. Richten wir nun unser Augenmerk auf die Verschmelzung des Romantischen und des Antiken, als auf das eigentliche Ziel unserer poetischen Bildung, so sieht man wol, daß noch ein letztes Stadium zu durchlaufen war. Zu dieser Vollendung des Werkes waren Schiller und Goethe berufen. Beide wurden anfangs noch weiter als manche der Göttinger Dichter von dem Geiste der Genieperiode zu excentrischen Bestrebungen fortgerissen; Beide lernten dann das Maßvolle und die Formenschönheit an den Kunstwerken schätzen. Die Anderen blieben, im Ganzen genommen, auf der oben bezeichneten Stufe stehen; ihnen dagegen ward, indem sich mit dem Ernste der Studien eine reichere Begabung vereinigte, endlich die Fähigkeit zu Theil, den tiefsten Gehalt der modernen Cultur in Formen darzustellen, welche nicht von den Alten entlehnt waren, aber sich nach denselben Grundsätzen des Schönen erzeugten: sie stiegen also von der bloßen Nachbildung der Form zu der Erfassung des Kunstschönen auf, so daß nunmehr auch in dieser Beziehung das Alterthum diejenigen Wirkungen her-

vorbrachte, für welche die Arbeit ganzer Jahrhunderte den Boden zubereitet. Die beiden Begründer unseres zweiten goldenen Zeitalters haben zu jener Aufgabe nicht ganz dasselbe Verhältniß, denn Schiller löste sie mehr als Denker und Goethe mehr als Dichter; doch brachte eben diese Verschiedenheit in ihr gemeinsames Wirken eine anregende Lebendigkeit und ihre Schöpfung gewann an Tiefe und Vielseitigkeit.

Wie sich an den Namen Homer's eine Literatur von kritischen Schriften anschließt und das anscheinend Allbekannte sich noch immer wieder von einer neuen Seite darstellt, so hat auch Friedrich von Schiller (1759—1805) schon viele Ausleger beschäftigt, und noch immer glaubt man, das Edle, Große und Schöne, welches in seiner Persönlichkeit und in seinen Werken liegt, nicht so gründlich und erschöpfend beleuchtet zu haben, daß sich die deutsche Nation schon völlig darüber klar sein könnte, welche reiche Hinterlassenschaft in ihren Besitz gekommen. Es ist in der That auch noch so Manches übrig, was die Forschung bisher nicht berührt hat; will man jedoch von Schiller's Leben und Wirken ein Gesammtbild entwerfen, so sieht man sich bereits in große Schwierigkeiten verwickelt, theils deshalb, weil man es nicht vermeiden kann, das Bekannte und völlig Ausgemachte zu wiederholen, theils weil man, nachdem das Zweifelhafte von Freunden und Feinden des Dichters so verschieden aufgefaßt und eine Sache der subjectiven Meinung geworden, sich an die Vorarbeiten nicht anschließen kann, ohne selbst in die Polemik hineingezogen zu werden, wobei man es denn zuletzt mehr mit den Kritikern als mit Schiller selbst zu thun hat. Die folgende Abhandlung über den Dichter soll daher keine Geschichte seines Lebens, seiner geistigen Entwickelung und seiner Werke enthalten. Wir beabsichtigen nur ein einziges Moment hervorzuheben und das Verhältniß Schiller's zu den alten Dichtern zu behandeln. Dabei wird er, wie schon angedeutet, nur in den theoretischen Forschungen uns in seiner wahren Größe erscheinen, während seine Dichtungen, wenn man sie allein von dem antiken Standpunkt betrachtet, so manche Schwäche zeigen. Diese Einseitigkeit der Beurtheilung, die an sich unbillig wäre, wird uns durch unsere Aufgabe geboten.

Man hat Schiller den sentimentalen und den philosophischen Dichter genannt, weil in allen seinen Poesien die vorstellende Phantasie sich nur im Dienste des Gedankens thätig zeigt. Er heißt ferner der ideale, der sittliche und der erhabene Dichter, weil er stets den Menschen anregt, seiner Freiheit und seiner Würde ein-

gedenk zu sein. Endlich nennt man ihn auch den historischen Dichter, weil er die Macht der Ideen und das Ringen nach Freiheit vorzugsweise an großen geschichtlichen Ereignissen veranschaulicht. Wir müssen uns daran anschließen, daß Schiller selbst sich zu den sentimentalen Dichtern zählte, da er mit diesem Beinamen sein Verhältniß zu der antiken Poesie bezeichnete. Auch nach diesem Momente theilt sich seine Dichtungsweise in verschiedene Perioden. In der ersten war er sich jenes Gegensatzes des Modernen und des Antiken nicht bewußt, in der zweiten erkannte er, daß Natur und Zeit seinem Geiste eine andere Richtung als den Dichtern des Alterthums gegeben, daß er in manchen Dingen hinter diesen zurückblieb, und wir sehen ihn dann in der dritten mit dem ihm eigenen Ernste bemüht, diesen Mängeln abzuhelfen.

Schiller's Jugend fiel in die Zeit, als das Geniefeuer am heftigsten tobte. Zwar blieben ihm Herder's Bestrebungen für die eigentliche Volksdichtung unverständlich, desto mehr ergriff ihn jedoch Gerstenberg's Ugolino und Goethe's Götz, die im Zusammenhange mit jenen Bestrebungen aus Shakspeare hervorgingen. Aehnlich war sein Verhältniß zu Klopstock. Er hatte an den Oden desselben Vieles auszusetzen, sie waren ihm noch nicht pathetisch genug. Doch übertrug sich auch von diesem auf ihn manche Eigenthümlichkeit, denn er wählte sich Schubart, der Klopstock's Erhabenheit steigerte, zum Vorbilde. Von Allem, was die Gemüther aufregte und namentlich die Jugend zu einem leidenschaftlichen Thatendrange fortriß, hinterließ bei Schiller nichts einen so tiefen Eindruck als die Idee der Freiheit. Bei seiner Unbekanntschaft mit dem Leben machte er sich nach der Art der Jugend von der Schlechtigkeit der Welt die übertriebensten Vorstellungen. Gewöhnlich pflegt man hervorzuheben, wie in den vier ersten Dramen diese Idee der Freiheit sich mehr und mehr läuterte, indem die Anschauung der Lebensverhältnisse ebenso an Bestimmtheit wie an Wahrheit gewann. In den Räubern sind die Grundansichten noch so verworren, daß der kurzsichtige und leidenschaftliche Held des Stückes, welcher sich nach dem Naturrechte zum Weltrichter und Weltverbesserer aufwirft, dieselben Unthaten begeht, die er verfolgt. Im Fiesco werden Republik und Monarchie einander gegenübergestellt, wobei der Dichter ein wenig seltsam für die erste kämpft und der letzten den Preis läßt. In Cabale und Liebe steht der Bürgerstand mit seiner Reinheit und Würde neben der verderbten und gleichwol mit Privilegien ausgestatteten Hofaristokratie. Diese Dinge waren bereits Gegenstände der dramatischen Behandlung

geworden. Die Räuber sind in mancher Hinsicht ein schlechter Nachdruck des Götz. Die Hauptfigur im Fiesco ist Lessing's Odoardo und endlich dürfte selbst die Luise Millerin ein Seitenstück zur Emilia sein, wie die Britin zur Orsina. Alles Dieses erscheint bei Schiller nur in grelleren Farben, formloser und undeutlicher, wie auf einer umgekehrten Tapete. Im Don Carlos dagegen übertraf der Dichter alle seine Vorgänger insofern, als er durch Posa ein völlig klares und abgeschlossenes System des Kosmopolitismus entwickeln läßt. In Betreff der künstlerischen Darstellung sind alle Stimmen darüber einig, daß in diesen Dramen große Vorzüge mit großen Mängeln um den Vorrang streiten. Namentlich in den Räubern und im Fiesco zeugen nicht allein die Handlungen und die Charaktere, sondern jedes Wort von einer unnatürlichen Ueberspanntheit, indem Alles und Jedes durch seine Kraft und Erhabenheit außerordentlich werden und Effect machen soll. So weit verstiegen sich von Klopstock's Schülern nicht einmal die Stolberge. Jene verzückten Amalien und Leonoren, jener edle Räuber, jener philosophirende Vatermörder, jener Fiesco an der Leiche seiner Gattin, der „viehisch um sich haut und mit frechem Zähneblöcken gen Himmel blickt": alle diese Gestalten zeigen, daß die Production den Dichter immer in eine fieberhafte Aufregung versetzte. Erst im Don Carlos entdecken wir den Uebergang zu einem ruhigen und besonnenen Schaffen. Andererseits ließen auch schon diese Jugendarbeiten nicht verkennen, daß unter den Ausschweifungen eines ungebildeten Geschmackes eine ächte dichterische Kraft verborgen war. So ist gleich über jene Räuberwelt der unwiderstehliche Zauber der Romantik ausgebreitet, und aus der Menge der verzerrten Gestalten erhebt sich endlich eine Elisabeth von Valois, welche, ohne die weiche Natur des Weibes zu verleugnen, ihr tragisches Loos mit einer wahrhaft fürstlichen Hoheit des Sinnes hinnimmt.

In Allem, was die Darstellung angeht, haben Schiller's Dichtungen aus dieser Periode mit der antiken Poesie nichts gemein. Während die Göttinger Dichter schon durch das antike Element in Klopstock's Poesie veranlaßt wurden, bei ihren Universitätsstudien mit dem Alterthum in Zusammenhang zu bleiben, fehlte es Schiller an Gelegenheit und auch an Neigung, die classischen Schriftsteller kennen zu lernen. Wir erfahren, daß er in der Lateinischen Schule zu Ludwigsburg Ovid, Virgil und Horaz gelesen und daß er sich überhaupt im Lateinischen Kenntnisse erworben, doch zeigen seine Gedichte, daß seine ganze Bildung nicht eine philologische

Grundlage hatte. So weicht er auch in seiner Lyrik, wenngleich so Vieles an Klopstock erinnert, dadurch von den Dichtern des Hainbundes ab, daß er nur eine einzige Ode (Der Abend, 1795) gedichtet [1]) und nur zweimal ein Horazisches Metrum imitirt hat [2]). Eine Reminiscenz an die lateinische Schullecture wären nur die Operette Semele nach Ovid, aus dessen Schilderung der Seuche zu Aegina auch das kleine Gedicht: Die Pest, entstanden sein soll; ferner Der Sturm auf dem Tyrrhener Meere, eine Uebersetzung in Hexametern (1780), in welcher die prunkende Diction des Virgil noch mit neuem Zierrathe geschmückt ist, so daß auch die Zahl der Verse sich um ein Drittel vermehrt hat. Das merkwürdigste Gedicht dieser Art, welches auf die griechischen Balladen in den folgenden Perioden hinweist, ist Hektor's Abschied. Schiller selbst erzählte später, daß ihm die objective Kälte des antiken Styles nicht zugesagt; Homer und selbst Shakspeare hätten ihn nicht befriedigt, weil er in ihrer Darstellung nirgends wahrgenommen, daß Personen und Ereignisse das Mitgefühl des Dichters erregten. Dagegen tritt in einer anderen Beziehung schon jetzt eine Befreundung mit dem Alterthume in aller Stärke hervor. Der stürmische Thatendrang, der Sinn für die Größe des Charakters und das Freiheitsgefühl bilden den eigentlichen Kern in Schiller's ersten Dichtungen. Nicht minder als seinem Moor war ihm selbst das „tintenklecksende Säculum" zuwider; er spottete über die friedliche Gesetzmäßigkeit in dem Gange der Dinge, welche nur Alles eben machen und die Welt verflachen will, und sehnte sich nach einer unruhigen Zeit, welche Kolosse und Extremitäten ausbrüte. Daher feiert er gleich den Stolbergen die großen Männer des Alterthums. Eine Uebersetzung des Plutarch war sein Lieblingsbuch. Noch 1788 empfahl er eine solche Lecture als das beste Mittel, sich über die platte Generation zu erheben. Er hatte die Absicht, wenn das Alter seine Dichterkraft schwächte, einen deutschen Plutarch oder eine Geschichte Roms zu schreiben. Natürlich verband sich mit dieser Begeisterung für das moralische Heldenthum noch eine große Unklarheit der Ansichten; wie sich jedoch seine Ideale immer mehr läuterten, so auch Schiller's eigener Charakter, und das tobende

[1]) Die Ode: Der Eroberer, in einem reimfreien, nur wenig veränderten Asclepiadeum (abgedruckt in den „Nachträgen" von E. Boas, 1839, I, 5) ist nicht von Schiller, sondern von Müchler.

[2]) Die Größe der Welt (1782) und die Hymne: An den Unendlichen (1782), Boas, I, 28.

Ungestüm verwandelte sich endlich in eine besonnene männliche Kraft. Gescheiterte Unternehmungen, unerfüllte Versprechungen, unerwiderte Neigungen und Entbehrungen aller Art nöthigten ihn, sich von der Sonnenhöhe, zu der ihn der Rausch der Phantasie emporgetragen, zu der Wirklichkeit herabzulassen, und das Gemeine bändigte ihn wie Alle. Daher durchzieht jene Sturmlieder plötzlich der weiche Klang der Resignation, und endlich sehen wir den Dichter, nachdem ihn solche Erfahrungen gereift, wieder seine Kräfte sammeln, um der Dinge Meister zu werden.

Schiller kam 1787 nach Weimar, wo er mit Herder und Wieland bekannt wurde. Der Letzte war ganz dazu gemacht, solche jugendliche Schwärmer für sich einzunehmen. Seine lebhafte Phantasie und seine scheinbare Wärme ließen sie glauben, daß er auf ihre Ideen eingehe, und sie ahnten nicht, welche große Einschränkungen er sich im Stillen vorbehielt, indem er ihnen beizustimmen schien. Löblich war es, daß Wieland sich bisweilen nicht scheute, das Feuer junger Genies, deren Zutrauen er gewonnen, zu dämpfen. Er war es, der jetzt auch Schiller darauf aufmerksam machte, daß allen seinen Dichtungen etwas Unmäßiges anklebe, und daß ihm das Studium griechischer Vorbilder sehr förderlich sein möchte. Zwei Gedichte zeigen, daß dieses Wort nicht in den Wind gesät war. In den Göttern Griechenlands, die Schiller 1788 für den Deutschen Merkur verfaßte, spricht sich rathlose Sehnsucht nach einem Standpunkte aus, der für immer verloren scheint und durch nichts zu ersetzen sei; in den Künstlern (1789) sehen wir, daß es dem tiefsinnigen Forschen des Dichters dennoch gelungen ist, einen solchen Ersatz zu finden. Jenes erste Gedicht beurtheilt man nicht richtig, wenn man es als das Erzeugniß einer augenblicklichen Laune entschuldigt; es muß als der Anfangspunkt einer wirklich neuen Wendung in dem Bildungsgange des Dichters bezeichnet werden, doch ist auch nicht zu leugnen, daß ihm alle Verworrenheit eigen ist, welche sich in solche Uebergänge hineinzudrängen pflegt. Das Gedicht ist an und für sich leicht verständlich; die Wahrheit, daß das mythologische Heidenthum es einst dem Dichter erleichterte, für das Uebersinnliche eine plastische Gestalt zu finden, ist der deutlich ausgesprochene Grundgedanke, und ebenso wenig verbirgt sich der Irrthum, daß dem hellenischen Aberglauben eine größere sittliche Kraft eigen gewesen, und daß er seinen Bekennern beseligendere Heilswahrheiten dargeboten als das Christenthum. Vergleicht man dagegen den Inhalt des Gedichtes mit Ansichten, die in Schiller's ganzem Wesen wurzelten, so stößt man auf räthsel-

hafte Widersprüche. In seiner Naturbetrachtung wich er stets von Goethe und von den Alten ab. An den Gestalten der Schöpfung fesselte ihn nicht die Schönheit der Erscheinung; sie belebten sich in seiner Phantasie nicht zu selbständigen göttlichen Wesen; er verehrte in den Naturdingen nicht die Formen des Geistes, sondern umgekehrt die Geister der Form, die Principe der Nothwendigkeit und der Freiheit, des Hasses und der Liebe. Diese Auffassung findet man in dem Gedichte Der Triumph der Liebe (1782), welches ein Seitenstück zu Bürger's Nachtfeier der Venus ist, und in den Briefen des Julius an Rafael, und sie kehrt, durch Kant unterstützt, in späteren Gedichten und Abhandlungen wieder, so daß jener Anschluß an das Antike in den Göttern Griechenlands nur als ein vorübergehender Abfall Schiller's von sich selbst betrachtet werden kann. Ebenso wunderbar ist es, daß wir den Dichter der Ideen hier plötzlich die Materie, den Dichter der sittlichen Freiheit das Reich der Nothwendigkeit und der Sinnlichkeit preisen hören. Schiller selbst suchte in späteren Ausgaben das Grellste zu tilgen und zu mildern, wie in anderen gleichzeitigen Herzensergüssen (Freigeisterei und Resignation); aber jenes Gedicht war so angelegt, daß eine vollständige Umschmelzung nicht möglich war. Merkwürdig bleibt es uns jedoch als der erste rohe Grundriß derjenigen Kunst- und Weltansicht, welche uns die Künstler in reifer Ausbildung darlegen. Weder die Belehrungen Wieland's noch die Bekanntschaft mit Moritz, der damals ein höchst unklares und fragmentarisches Schriftchen über die bildende Nachahmung des Schönen (1788) herausgegeben, können eine solche Umwandlung hervorgebracht haben. Mehr Einfluß ist sicher dem Umstande zuzuschreiben, daß Schiller während seines Aufenthaltes bei der Familie von Lengefeld in Rudolstadt mit seinen Freundinnen Voßens Odyssee und die griechischen Tragiker, wenn auch nur in französischen Uebersetzungen, las und selbst die Iphigenie in Aulis und einige Scenen aus den Phönizierinnen des Euripides aus dem Französischen (1789) übersetzte [1]). Das Meiste aber verdankte er gewiß dem eigenen ernsten Nachdenken.

In den Künstlern beschäftigt sich Schiller mit folgenden Fragen: 1) worin ist das Wesen des Schönen zu suchen und in welchem Verhältnisse steht es zu dem Wahren und zu dem Guten? 2) welchen Einfluß hat die Kunst, als die Darstellung des Schönen, auf die Sittlichkeit des Menschen, und zu welchen Lebens-

[1]) Vgl. über diese Arbeiten Hoffmeister, „Schiller's Leben ꝛc." (1838), II, 103.

ansichten soll sie ihn führen? 3) welches war die Aufgabe der Kunst, und wie gestaltete sie sich selbst in den verschiedenen Perioden unserer Cultur? endlich 4) welches Ziel soll in der Gegenwart dem Künstler vorschweben? — In dem Schönen sah Schiller mit Kant ein Symbol für das Wahre und das Gute; die Ideen in sinnlichen Bildern darzustellen, sei des Menschen eigenste Aufgabe, da es seiner Doppelnatur gemäß sei. — Das Schöne veredelt die Neigungen und Empfindungen des Menschen; ehe das Gesetz ihm einen Zwang auflegte, liebte er das holde Bild der Tugend und ein zarter Sinn sträubte sich gegen das Laster. Mit den Idealanschauungen des Schönen verträgt es sich nicht, daß wir Handlungen und Schicksale als ein Stückwerk betrachten. Wie der Weltenbau sich der Phantasie als ein Ganzes darstellt, so wird jeder herbe Widerspruch durch einen Blick auf das Unendliche aufgelöst; vertrauend schließt sich die Seele an den Meister des Lebens, der die Nothwendigkeit mit Grazie umzieht, der in das Schreckliche den Zauber des Erhabenen mischt, die Gräber mit Urnen schmückt und die Sorge versüßt. — Der Kunst verdankt der Mensch seine erste Erhebung zur Geisterwürde. Sie machte dem düsteren Naturstande ein Ende, als die Wissenschaften, die Philosophie und die Religion noch nicht vorhanden waren, da der Geist, jeder Abstraction abgeneigt, nur in sinnlichen Bildern dachte. Die Kunst selbst war in diesem Zeitalter ein bewußtloses Schaffen und ihre Werke entsprangen dem Triebe der reinen Natur. Als dann die Barbaren diese schöne Welt in Trümmer zerschlugen, ward die neue Anbahnung der Cultur den Wissenschaften vertraut. In ihrem Gefolge stellte sich auch die Kunst wieder ein, die jetzt jedoch nicht mehr eine Tochter der Natur ist, denn was auf Hesperiens Gefilden hervorsproßte, das waren Blüthen Joniens. Die Kunst ist aber auch in dieser neuen Umgebung nicht eine Dienerin der Wissenschaften; sondern wie sie die Schätze derselben mehrt und adelt, so hat sie die selbständige Bestimmung, das Wahre und Gute wieder mit der Sinnlichkeit zu verbinden. — Der Mensch soll, durch sie geleitet, sein ganzes Wesen ausbilden und auf diesem Wege wieder zu der vollendeten Natur zurückkehren. Darum soll der Künstler eingedenk sein, daß der Menschheit Würde in seine Hand gegeben ist.

Vergleicht man dieses Gedicht mit den Göttern Griechenlands, so macht es einen wohlthuenden Eindruck, daß jene Zweifel und Klagen verschwunden und daß nunmehr wieder Friede und Klarheit in des Dichters Seele zurückgekehrt sind. Das Alterthum und

die Gegenwart erscheinen hier in ihrem wahren Verhältnisse. Noch immer versteht es der Dichter, die naive Periode der Poesie und die sinnliche Schönheit der griechischen Vorwelt zu würdigen, aber er beklagt es nicht, daß sie verschwunden ist; er sucht nicht Das, was an ihre Stelle getreten ist, mit unbilligen Vorwürfen zu erniedrigen. Er weiß, daß die neue Welt eine höhere Aufgabe zu lösen hat, daß in dem Zeitalter des Bewußtseins die Philosophie und die Wissenschaften die Hebel der Cultur sind. Wieder aber scheint ihm die Kunst deswegen nicht entbehrlich, sondern wie der Mensch nicht aufhören kann und soll, zugleich ein sinnliches Wesen zu sein, so sieht er gerade in der Kunst das einzige Mittel, die Ergebnisse der geistigen Bildung mit der sinnlichen Natur in Verbindung zu setzen. Unter ihrem Einflusse soll sich unser Wesen wieder nach allen Seiten entwickeln; wir sollen die Griechen durch eine höhere Cultur übertreffen, aber darin ihnen gleichen und dies von ihnen lernen, daß wir ganze Menschen sind.

Obgleich diese Sätze nur die Frucht einer divinatorischen Anschauung waren und noch der wissenschaftlichen Begründung entbehrten, meint man doch, daß Schiller diesen Weg nicht weiter hätte verfolgen sollen. Nachdem er sich über den Gegensatz der antiken und der neuen Poesie klar geworden, und da er selbst es wiederholentlich aussprach, daß die Unreife seiner ersten Dichtungen nur von seiner Unbekanntschaft mit den alten Dichtern herrührte, sollte man glauben, es mußte seine nächste Aufgabe sein, sich mehr und mehr mit den Werken der Griechen bekannt zu machen und sich in den Geist des Alterthums hineinzuleben. Man hält es nicht für vortheilhaft, daß er sich noch Jahre lang mit der Speculation beschäftigte, da das wissenschaftliche Interesse die Neigung zum Dichten ganz zurückdrängte. Bis 1794 erschien nur die Uebersetzung des zweiten und des vierten Buches der Aeneis in unregelmäßigen Octaven und diese Arbeit kann man auch nur zu den Studien zählen. Indessen war es einmal nicht Schiller's Sache, auf halbem Wege stehen zu bleiben, und über den speculativen Forschungen versäumte er keineswegs den Verkehr mit den Alten. Außerdem bestimmte ihn auch mancher äußere Umstand. Er wünschte, seinem unstäten Wanderleben ein Ende zu machen und seiner Existenz einen festen Halt zu geben. Darum übernahm er 1789 die Professur der Geschichte in Jena. Diese Stellung nöthigte ihn zu wissenschaftlichen Arbeiten, die ihm für die Poesie weder Stimmung noch Muße ließen. Ferner war gerade Jena der Ort, wo die Kantische Philosophie am frühesten Wurzel schlug, und

Schiller selbst, den sein Bedürfniß, sich über die Räthsel des Lebens klar zu werden, schon längst zur Behandlung physiologischer und metaphysischer Fragen geführt, wurde durch sie lebhaft angeregt, obgleich er die Grundsätze derselben anfangs nur aus Unterredungen mit Reinhold und Fischenich kennen lernte. Bald ergab er sich indessen mit dem ganzen Feuer seines entschiedenen Wesens dem Studium Kant's, da er in der Kritik der praktischen Vernunft (1788) und in der Kritik der Urtheilskraft (1790) Fragen behandelt sah, welche das Wesen der Poesie betrafen, und doch auch wieder Lücken entdeckte, welche auszufüllen er sich als Mensch und als Dichter gedrungen fühlte. Auch die neuere Philosophie knüpfte ihre Forschungen an den Widerspruch zwischen den Ideen und den Dingen; bald sollten diese das wahrhaft Seiende, die ersteren nur ein Gedachtes und Scheinbares sein, bald wieder umgekehrt. Diese letzte Annahme wurde von Kant unterstützt, indem er behauptete, daß wir nicht die Dinge, selbst, sondern nur ihre Erscheinung erfassen könnten, und auch dieses nur nach besonderen ursprünglichen Gesetzen, an welche unsere Denkthätigkeit gebunden sei. Das Gedachte selbst habe daher zwar Realität, es stimme aber nicht mit den Dingen, sondern nur mit ihrem Scheine überein, und transscendentale Gegenstände, die sich sogar der sinnlichen Erfahrung entziehen, seien daher auch für die Erkenntniß unzugänglich. Bei diesem Resultate, welches die lebendige Welt in eine unfruchtbare, von verschwimmenden Nebelbildern durchzogene Einöde verwandelt, mochte Kant selbst nicht stehen bleiben. Die uns ins Herz geschriebene Verpflichtung zur moralischen Vollkommenheit und unser Anspruch auf moralische Glückseligkeit nöthigen uns, die Blicke auf ein Jenseits zu richten, und es ward auch von Kant zugestanden, daß dort Dinge seien, weil das Herz ihre Existenz forderte. Hiermit ward der Erkenntniß ein Theil von Dem, was ihr die Skepsis geraubt, zurückgegeben. Weitere Versuche, jenen Widerspruch zwischen dem Ideellen und dem Realen aufzuheben, führten Kant nun auch auf die Entwickelung des Schönen. Er stellte den Satz voran, daß Demjenigen eine eigene, freie und wirkliche Existenz zuerkannt werden müsse, was nicht Mittel zu einem Zwecke sei, sondern in sich selbst ruhe; ein solcher Gegenstand aber, der, obgleich er nicht dem Bedürfnisse dient (obgleich er ohne Interesse ist und obgleich er in seiner Zweckmäßigkeit zu keinem äußeren Zwecke verwendet wird), dennoch ein unmittelbares (allgemeines) und nothwendiges Wohlgefallen erregt, sei eben schön. So war denn nun in einer bestimmten Sphäre jener Einheitspunkt des Ideellen und

der Materie gefunden, denn in dem Schönen durchdringen sich das Geistige und das Sinnliche, und der Schein ist zugleich das wahre Sein. Gleich aber machte die Kritik wieder den Boden schwankend, indem nun Kant doch jene Zusammenstimmung wieder nicht als wirklich vorhanden, sondern nur als eine Annahme der subjectiven Auffassung betrachtete und folgerecht eine Wissenschaft des Schönen, die sich auf objective Gesetze des Geschmacksurtheils gründete, für ein Unding erklärte. Hier nahm Schiller die Untersuchung auf, indem es ihn in seiner poetischen und menschlichen Natur verletzte, daß Kant das wahre Leben nur in geistigen Abstractionen kannte, die Sittlichkeit auf ein tyrannisches Gebot gründete und hinwieder die Sinnlichkeit nur als eine feindselige Macht behandelte, die den Geist verwirre und einschränke, die seiner Freiheit Schlingen lege und daher von der Vernunft unterworfen werden müsse. Schiller ging von dem Satze aus, daß der Mensch auch nach seiner sinnlichen Natur sich als ein Wesen höherer Ordnung darstelle, da seine Sinnlichkeit, die Gefühle und Neigungen bildsam seien. Indem sie sich aus freiem Triebe an das Vernünftige und Sittliche, an das Wahre und Gute anschmiegten, und dieses wiederum aus der Abstraction in sinnliche Gestaltungen übergehe, erzeuge sich eine Ineinsbildung des Geistes und der Natur, des Idealen und des Individuellen, welche nun nicht blos nach einer willkürlichen subjectiven Annahme, sondern nothwendig und wirklich das Wahre sei und als das Schöne erscheine. Schiller verdankte diese Entdeckungen neben seinem Tiefblick vorzüglich auch seinem poetischen Sinne, und er eilte hier den Philosophen von Fach voraus, so daß sich jenes Wort in den Künstlern:

Nur durch das Morgenroth des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land —

an ihm selbst bestätigte, wie es denn im Allgemeinen wol wahr sein mag, „daß sich die philosophirende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel geahnt und die Poesie nicht geoffenbart hätte“[1]. Bei seiner Prüfung der Kantischen Lehrsätze hatte Schiller natürlich auch das Alterthum im Auge; denn jenen idealen Menschen, der das Humanum

[1] „Schiller's Werke“ (1838), XI, 328. Ueber Schiller's Verhältniß zu Kant vgl. man Hegel („Aesthetik“, 1835, I, 80) und Karl Grün („Friedrich Schiller als Mensch, Geschichtschreiber, Denker und Dichter“, neue Ausgabe 1849, S. 248—336), der hier ein besserer Führer ist als Hoffmeister.

in harmonischer Totalität repräsentire, fand er eben in den künstlerischen Schöpfungen der Griechen und in ihrem Volkscharakter vorgebildet, da bei ihnen stets die Idee einen Körper anziehe und selbst die Handlung des Instinktes zugleich der Ausdruck der sittlichen Bestimmung des Menschen sei, da in ihren Dichtungen Natur und Sinnlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel in wunderbarer Schönheit zusammenfließen [1]). Hierauf werden wir später zurückkommen und dann zugleich angeben, wodurch Schiller bei seinen Forschungen über den Geist des classischen Alterthums unterstützt wurde. Jetzt beschäftigen wir uns zunächst mit den Abhandlungen, welche ihn theils auf das Studium der Kantischen Philosophie hinleiteten, theils aus demselben hervorgingen. Es sind folgende: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792), Ueber die tragische Kunst (1792), Ueber Anmuth und Würde (1793), Vom Erhabenen (1793, der Aufsatz über das Pathetische ist ein Theil dieser Abhandlung) und Ueber das Erhabene (1796).

Die ersten beiden Schriften enthalten bereits Hinweisungen auf Kantische Sätze, doch steht hier Schiller offenbar noch in näherer Verbindung mit Lessing, dessen Ansichten nur erweitert und tiefer begründet werden. Er setzt zuerst auseinander, daß das Vergnügen überhaupt der Endzweck der Kunst ist, und ferner zeigt er, in welcher Weise die Tragödie diesen Zweck zu erreichen strebe. In früheren Aufsätzen (Ueber das gegenwärtige deutsche Theater, 1782, und Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet, 1784) hatte Schiller, als wollte er die Wahl seines Berufes vor sich rechtfertigen, Alles hervorgesucht, was den Nutzen des Dramas beweisen konnte, und mit Scharfsinn und Wärme das Recht der Bühne, neben Religion und Gesetzen zu existiren, vertheidigt. Jetzt bekannte er sich zu dem Principe, daß die Kunst als solche mit außer ihr liegenden Zwecken nichts zu thun habe. Doch verwahrte er sich natürlich ebenfalls vor jenen Folgerungen, gegen welche wir Herder vorhin ankämpfen sahen. Denn auch nach seiner Ansicht beruht ein freies Vergnügen, wie es die Kunst hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen, und bei demselben ist die ganze sittliche Natur des Menschen thätig; ebenso sei die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck, welchen die Kunst schlechterdings nur durch moralische Mittel erreichen könne.

[1]) S. W. a. a. O.

Es verwandele sich demnach das Spiel in ein ernsthaftes Geschäft, doch dürfe es darum nicht aufhören ein Spiel zu sein [1]). Will man Herder's Kritik herabsetzen, so muß man ihn nicht mit Lessing, sondern mit Schiller vergleichen. Lessing dachte klarer als Herder, aber er war ihm nicht gleich an Tiefe und Reichthum. Herder betrachtete die Schöpfungen der Kunst und ihre Grundsätze wie Schiller mit einem wahrhaft dichterischen Sinn, und während Lessing sich wahrscheinlich mit den begriffsmäßigen Theorien Kant's sehr gut vertragen hätte, empörte sich sein volles menschliches Gefühl gegen die Gesetzgebung des abstrahirenden, in reine Logik aufgelösten Verstandes. Aber ihm war nicht jene durchdringende Denkkraft eigen, mit welcher Schiller die Fragen beantwortete, welche Herder nur verdrehte, und es bleibt seltsam, daß dieser die Kalligone schreiben konnte, nachdem Schiller in diesem Aufsatze über das tragische Vergnügen, in den ästhetischen Briefen (1795) und sonst über den ihm anstößigen Spieltrieb und was damit zusammenhängt, Erklärungen abgegeben, die auch Den zufriedenstellen mußten, welchem die Kunst nicht ein Spiel, sondern eine heilige Sache war. Schiller zeigt nun weiter, daß die Tragödie insofern Vergnügen hervorbringt, als sie uns den Sieg der Vernunft über die mächtigen Reize der Endlichkeit darstellt, und die Wahrnehmung des Erhabenen sei immer mit Lust verbunden.

Gehaltvoller ist die zweite Abhandlung Ueber die tragische Kunst (1792), welche eine systematisch geordnete und umfassende Uebersicht gibt. Schiller hat hier an Aristoteles angeknüpft und offenbar auch Lessing's Dramaturgie zu Rathe gezogen. Er stellt den Satz voran, daß die Tragödie das Vergnügen des Mitleids hervorrufen wolle [2]). Dabei ist nun die doppelte Verirrung möglich, daß unser Mitgefühl mit dem Leiden zu wenig oder zu sehr erregt wird. So wird unser Mitleid geschwächt: 1) wenn der Leidende sich selbst durch Fehler, die ihm unsere Achtung entziehen, wie durch Mangel an Urtheil, durch Kleinmuth u. dergl. ins Unglück gestürzt hat; 2) wenn der Urheber des Unglücks ein Bösewicht ist, dessen Anblick Abscheu erregt, so daß das Gemüth für jenes Mitleid nicht

---

[1]) XI, 431.

[2]) XI, 454. Hoffmeister (II, 308) ist hiermit gar nicht zufrieden, da das Vergnügen stets nur etwas Sinnliches sei. Offenbar wollte Schiller, indem er nicht die Rührung, sondern das Vergnügen an ihr als den Zweck der Tragödie angab, der Kunst auch auf diesem Gebiete den Charakter des freien Spieles sichern.

genug Sammlung besitzt. Es ist auch 3) nicht angemessen, das Leiden allein von äußeren Umständen (von unglücklichen Zufällen) herzuleiten, weil sich dann in das Mitleid ein Unwille über die Härte des Schicksals mischt. Dagegen haben wir ein tiefes und reines Mitgefühl, wenn 4) der Urheber des Leidens (wie Thoas in Goethe's Iphigenie) nicht der Moral zuwiderhandelt, oder 5) sogar selbst durch sittliche Motive bestimmt wird, so daß er, indem er Leiden verursacht, selbst leidet und ebenfalls ein Gegenstand des Mitleidens wird. Von dieser Art sei die Situation Chimenens und Roderich's, und sie mache den Cid des Corneille zum Meisterstücke. In diesen beiden letzten Fällen bleibt indessen doch eine völlige Versöhnung fraglich. Ist nämlich die Ursache der Leiden nun weder in einer Verschuldung des Leidenden selbst noch in den Handlungen Derer, die ihm das Leiden bereiten, zu suchen, so wird uns ja doch wieder, wie dort, wo blos äußere Umstände die Quelle des Unglücks waren, die Willkür und der feindselige Gang der Weltordnung erbittern und für unsere „Vernunft fordernde Vernunft" ein unaufgelöster Knoten zurückbleiben. Dies hat nun Schiller nicht übersehen, und er deutet hier auf ein Mittel hin, das nicht nur einen Ausweg darbietet, sondern es der neuen Tragödie möglich macht, einen Vorzug zu erstreben, welcher der antiken mangelt. Denn jenen Knoten konnte nur der Fatalismus des heidnischen Alterthums nicht auflösen, der neuere Dichter dagegen darf nicht an die bittere Nothwendigkeit appelliren, sondern er kann, um jenen Mislaut zu entfernen, an die Stelle der Nothwendigkeit die teleologische Verknüpfung der Dinge, eine erhabene Ordnung, einen gütigen Willen setzen [1]. — Jene zweite Verirrung, welche das Vergnügen an tragischen Gegenständen mindert oder das Tragische unschön macht, sah Schiller darin, daß das Mitgefühl zu sehr bewegt wird, und dies geschieht, wenn die Vorstellung des Leidens unsere Sinne ganz einnimmt, ohne daß die Vernunft zugleich angeregt wird, den Affect durch sittliche Ideen zu beruhigen. Nachdem Schiller so den Zweck der Tragödie bestimmt, stellt er die Regeln zusammen, welche der Dichter bei der Darstellung und Ausführung zu beobachten hat. Das Mitleid wird nur empfunden, wenn das Leiden zur Anschauung kommt. Die Darstellung sei daher 1) lebhaft. Wir müssen das Leiden sehen und von demselben nicht blos hören; der Dichter muß der Person, welche lei-

[1] XI, 458.

det, nicht über ihren Zustand Betrachtungen in den Mund legen, welche nur der kalte Zuschauer anstellen könnte. Das Leiden muß 2) in der Darstellung objective Wahrheit haben. Wir werden, worauf auch Lessing hinweist, nicht bewegt, wenn wir ein Leiden sehen, von dem wir glauben, daß es uns selbst nicht treffen könne. Weiter unten folgt noch der Zusatz, daß uns nicht nur wahre Leiden, sondern auch wahre Menschen vorgestellt werden müssen, und daß also den gemischten Charakteren der Vorzug gebühre, was Lessing ebenfalls nach Aristoteles schon hervorgehoben. Die Darstellung muß 3) vollständig sein; sie muß das tragische Moment aus der Verkettung der Umstände hervorgehen lassen und die Situation durch eine Reihe von Handlungen zeichnen. Sie muß endlich 4) den Vorstellungen des Leidens Dauer geben, indem dasselbe in allmählicher Steigerung die Seele durchdringt; nur der Anfänger wird den ganzen Donnerstrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüther schleudern. Nach diesen Auseinandersetzungen kommt nun Schiller zu dem Schlusse, daß Rührung der Zweck der Tragödie und ihre Form die Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung sei.

Wir haben uns bei diesen Abhandlungen länger aufgehalten, weil es nothwendig ist, die Ansichten eines Dichters über diejenige Gattung der Poesie, welcher er selbst sich vornehmlich widmete, kennen zu lernen. Wir wollen nun diese Analyse des Tragischen näher betrachten, um uns auf die Beurtheilung der Dramen Schiller's vorzubereiten, denn es wird sich ergeben, daß Manches in den Tragödien desselben seinen eigenen Grundsätzen widerspricht und Anderes mangelhaft blieb, weil jene Analyse selbst ihre Mängel hatte.

Der zweite Aufsatz weicht von jenem über das Vergnügen an tragischen Gegenständen darin ab, daß nur der letztere das Tragische unmittelbar mit dem Erhabenen in Verbindung setzt. Dies hatte die Folge, daß Schiller jetzt das Leiden selbst als den Gegenstand der Tragödie betrachtete. Nun ist aber schon nicht jedes Leiden tragisch, sondern nur ein solches, in welches der Leidende sich selbst verstrickt und zwar durch Handlungen, die wir, weil sie aus allgemeinen Mängeln unserer Natur entspringen, verzeihlich finden, oder sogar mit Beifall betrachten, weil sie nur die Verirrung eines edlen Gemüthes und eines tüchtigen Charakters sind. Eine solche Collision niederer und höherer Pflichten setzt das Gemüth in Verwirrung; für jene streitet die menschliche, irdische

Neigung, für diese die Vernunft, und der Sieg der ersteren ladet dann die äußeren Mächte, die Feindseligkeit der Personen und der Dinge, zu Angriffen ein. Dieses hat Schiller dort, wo er von den Ursachen spricht, welche das Leiden herbeiführen, nur durch negative Bestimmungen erläutert, und in den vier andern Fällen, die er aufzählt, liegt die Ursache des Leidens gar nicht in einer Verirrung des Leidenden selbst, sondern die Handlungen anderer Personen und die Gewalt äußerer Umstände stürzen ihn ohne seine Schuld ins Unglück. Es ist aber ferner auch nicht einmal ein solches Leiden, welches sich daran knüpft, daß der Einzelne seinen Willen gegenüber dem absolut Rechten zu behaupten wagt, der Gegenstand der Tragödie, sondern vielmehr der moralische Sieg über dieses Leiden. Als das Studium Kant's die Aufmerksamkeit Schiller's auf das Schöne und das Erhabene lenkte, zeigte er uns auch das Tragische wieder im innigsten Zusammenhange mit dem Erhabenen. In dem Aufsatze über das Pathetische (1793) construirt er die Tragödie ganz einfach aus zwei Elementen. Sie hat erstlich ein Leiden oder vielmehr ein Pathos, die Empfindung des Leidens, darzustellen und zweitens den moralischen Widerstand gegen das Leiden. Dort erscheine der Mensch als ein Sinnenwesen, und es sei dieser seiner Natur gemäß, daß er die Schmerzen empfindet. Daher tadelt Schiller mit Lessing und Herder die Thorheit der französischen Dichter, daß ihre Decenz (ihre Repräsentation) der sinnlichen Natur keine freie Aeußerung gestattete, während sie bei Homer und den griechischen Tragikern stets wahr, aufrichtig und tiefeindringend zum Herzen sprechen durfte. Das sei aber zweitens das Zeichen seiner höheren Würde, daß der Mensch in dem Leiden gefaßt bleibe und sich nicht unter dasselbe beuge. Um dies zu erörtern, erinnert Schiller an die Statue des Laokoon. Der ohnmächtige Leib wird eine Beute des Schmerzes, aber der geistige Mensch rettet sich in die Burg der moralischen Freiheit. Weiter hat nun Schiller auf die Tragödie keine Anwendung gemacht, sondern er stellt in dem letzten Theile des Aufsatzes nur den Unterschied zwischen dem moralischen und dem ästhetischen Urtheile über das Erhabene fest. Es blieb noch zu bestimmen übrig, was unter jenem moralischen Widerstande gegen das Leiden, unter „der Rettung in die Burg der Freiheit" zu verstehen sei, wenn man den Helden der Tragödie, der sich selbst durch das Ueberschreiten des Maßes das Leiden bereitete, im Auge hat. Die tragischen Gestalten in Schiller's eigenen Dichtungen, Maria Stuart, die Jüngfrau von Orleans, lehren uns, jener Sieg

über das Leiden werde nur dadurch errungen, daß der Held, indem sein besseres Selbst sich von der Leidenschaft und der Verblendung frei macht, wieder den Ausspruch des ewigen Rechtes anerkennt und willig die Folgen seiner Handlungen duldet. Kehren wir nun zu dem Aufsatze über die tragische Kunst zurück und zu der Behauptung, mit welcher Schiller abschloß, daß die Tragödie eine zum Leiden führende Handlung darstelle, um uns zu rühren, so sieht man nunmehr, daß ein wichtiges Moment übersehen war; denn ohne den Anschluß an das Erhabene wird das Leiden nicht tragisch sein und die Tragödie nicht eine sittliche Rührung hervorrufen, sondern nur zu der gewöhnlichen Sympathie mit dem Unglücke, zu jenem gutherzigen Bedauern führen, mit welchem, wie Hegel bemerkt, besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand sind und welches den Unglücklichen nur herabsetzt [1]). Jene Theorie ist nun ferner auch darin mangelhaft, daß zwar auf die teleologische Weltbetrachtung hingewiesen wird, aber nun durchaus jede Bestimmung darüber fehlt, unter welchen Bedingungen sie zu einer Aussöhnung, Beruhigung und Erhebung führt. Es handelt sich hier ganz einfach um die Frage: in welchen Fällen wird der Anblick des Leidens unseren Glauben an eine gerechte und gütige Weltordnung nicht erschüttern? Die Vorsehung ist die gewaltige Themis, welche das Vernünftige und Rechte unter allen Umständen zur Geltung bringt; sie ist die Nothwendigkeit, weil eben das wahrhaft Freie nothwendig ist und weil sie alles Willkürliche vernichten muß; sie ist die strafende Nemesis und zugleich die Erzieherin des Menschen, welche ihn durch sinnliche Schmerzen zu sittlichen führt und, wenn es nicht anders sein kann, was an ihm irdisch ist, dahingibt, um sein unsterblich Theil zu retten. Dies Alles wird die Vorsehung aber nur dann sein, wenn sie nicht rechtlos und zwecklos wehe thut, und nur so kann von einer Beruhigung und Erhebung des Gemüthes, mithin von einer reinen Kunstwirkung die Rede sein. Hätte Schiller hierauf mehr geachtet, so würde er das Leiden ausschließlich mit sittlichen Ursachen und Wirkungen in Zusammenhang gebracht und seinen Ursprung nicht vorzugsweise in äußeren Verhältnissen gesucht haben; er würde ferner als den Zweck der Tragödie nicht die Rührung genannt haben, ohne aus Aristoteles zugleich die Furcht herüberzunehmen, und somit das Vergnügen,

---

[1]) „Aesthetik“ (1838), III, 531.

welches die Tragödie erweckt, nicht allein in dem schmelzenden Affecte der Rührung, sondern auch in dem energischen der Erhebung gefunden haben [1]).

Siebentes Capitel.

Schiller's Forschungen über das Schöne und das Erhabene und über den Einfluß beider auf die Sitten. „Was die Griechen zu completen Menschen machte und die Einseitigkeit in der Bildung der Neuern." Ueber die naive Dichtungsweise der Alten und den sentimentalen Charakter der modernen Poesie. — Humboldt's Antheil an der Ergründung des Antiken. Anwendung seiner Ansichten auf die Philologie durch Wolf. — Schiller's Streben nach Sinnlichkeit in der Darstellung. Antikes in seinen lyrischen Gedichten und den Balladen. Daß das naive Element mehr und mehr hervortrat, der Grundton seiner Dichtungen jedoch sentimentalisch blieb. Das Lied von der Glocke und Homer's Schild des Achill.

Schiller schloß sich nunmehr eng an Kant an, und aus den Studien desselben entstand zunächst der Aufsatz über Anmuth und Würde (1793), in welchem er das Wesen des Schönen und des Erhabenen, ihre Arten und ihr gegenseitiges Verhältniß untersuchte. Hier findet sich jener berühmte Satz, daß Kant bei seiner Forderung, die Sinnlichkeit als eine Feindin des Geistes zu bekämpfen, nur die Knechte und nicht die Kinder des Hauses im Auge gehabt, und auf die Annahme, daß eine Versöhnung dieser beiden Mächte möglich sei, gründet Schiller seine Theorie des Schönen. Er vergleicht zuerst die Schönheit und die Anmuth. Unter jener ist in dieser Entgegenstellung nur das Naturschöne, nur die sinnliche Gestalt zu verstehen. Diese Gestalt kann nur durch einen sittlichen Inhalt belebt werden, und sind ihre Bewegungen der unwillkürliche Ausdruck moralischer Empfindungen, so tritt zu der Schönheit die Anmuth hinzu. Dadurch erhebt sich das Sinnliche in das Reich der Freiheit, und was eine Gabe der Natur war und nur die Sinne ansprach, erscheint nunmehr zu-

---

[1]) Was unter dieser Furcht zu verstehen sei, haben wir schon oben, wo wir Lessing's Dramaturgie beleuchteten, angegeben. In einem später geschriebenen Aufsatze („Ueber das Erhabene", 1796, XII, 313) spricht auch Schiller von dem Schauer vor dem ernsten Gesetze der Nothwendigkeit und von dem schlaffen, verzärtelten Geschmacke, der uns solche Empfindungen ersparen will.

gleich als eine Wirkung des Geistes und das Naturschöne verwandelt sich in die Schönheit der Seele. — Der Anmuth setzt Schiller dann die Würde entgegen, und in ihrer Bestimmung schloß er sich an Kant's Lehre von dem Erhabenen an. Er konnte auf die Würde nicht mehr jene Einstimmung des Vernünftigen und des Sinnlichen, der Pflicht und der Neigung ausdehnen, da die Seelengröße eben erst dann hervortritt, wenn Neigungen, die so mächtig sind, daß sie der Vernunft nicht weichen mögen, unterdrückt werden. Es handelte sich hier also um das Verhältniß des Erhabenen zum Schönen. Eine Erhabenheit, welche mit stolzer Ueberlegenheit die Ansprüche der Sinnenwelt niederdrückt und uns nur Achtung oder gar Furcht einflößt, schließt Schiller mit Recht von dem Schönen aus. Daher fordert er, daß in den Kunstgebilden, wie die Anmuth von der Würde ihren Werth empfängt, ebenso auch das Erhabene durch die Grazie beruhigt und gemildert erscheine. Diese Mischung habe auch Winckelmann, der nur die Merkmale beider nicht gehörig sonderte, als das Ideal menschlicher Schönheit in den Antiken erkannt. Mit gemildertem Glanze steige in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heiteren Stirn die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied gehe die Naturnothwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter.

Den Aufsatz vom Erhabenen und Anderes, was nicht unmittelbar zur Aesthetik gehört oder nur Ansichten ausführt, die wir bereits kennen, übergehen wir, um uns noch mit zwei Schriften ausführlicher zu beschäftigen. In dem Gedichte an die Künstler hatte Schiller gezeigt, was das Schöne und die Kunst dem Menschen gewesen und was sie ihm in der Gegenwart sein könnten. Den erziehenden Einfluß der Kunst hatte er dann auch weiter in seiner Abhandlung über die Tragödie berücksichtigt. Dabei war er auf die Elementarbegriffe des Erhabenen und des Schönen gekommen, deren Analyse ihn lange beschäftigte. Nunmehr kehrte er zu jenem ethischen Gesichtspunkte zurück, und es entstanden die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795), die Schiller nicht allein den größten Denkern beigesellen, sondern auch von seinem edlen Charakter zeugen, da er mit Ernst und schöner Wärme über eine Aufgabe spricht, an deren Lösung zu arbeiten er selbst entschlossen war. Er sah in seiner Gegenwart das Verderbniß von zwei Seiten hereinbrechen: die niederen Klassen der Gesellschaft verwildern, weil in ihrem Kreise nichts als das thierische Bedürfniß gebietet, die civilisirten seien das Bild der Schlaff-

heit und der Depravation, weil die bloße Verstandescultur den Menschen nicht veredelt und die Verfeinerung der Sitten nur den Egoismus und die Erstorbenheit des Herzens verdecken lehrt. Politische und sociale Reformen können nicht helfen, solange der Charakter der Zeit sich nicht erst aus der tiefen Entwürdigung aufrichtet. Die gewaltthätigen und selbstsüchtigen Kräfte des Rohen zu sittigen und die erschlafften des Entarteten zu beleben, sei nur die Bildung des Empfindungsvermögens, die Bildung der Triebe, Gefühle und Willenskräfte im Stande, nur die Erweckung des Sinnes für das Schöne und Erhabene, und hierzu sei das wirksamste Mittel die Kunst. Diese Sätze sind in den ersten neun Briefen ausgeführt. In den übrigen folgt wieder eine theoretische Entwickelung des Schönen, die, so geistvoll sie ist, doch, wenn man sie mit dem eigentlichen Zwecke der Schrift vergleicht, einen weit größeren Umfang hat, als die Sache erforderte. Schiller befürchtete, man werde einwenden, daß jene Bildung des Empfindungsvermögens ein trügliches Mittel sei, da die Geschichte zeigt, daß mit der Blüthe der Kunst nicht auch moralische Größe, sondern umgekehrt immer der Verfall der Sitten verbunden gewesen. Er unterscheidet nun eine schmelzende und eine energische Schönheit, welche der Anmuth und der Würde, dem Schönen und dem Erhabenen entsprechen. Man sieht, er will jenen Gegensatz, der sich in der Geschichte der Völker zwischen der ästhetischen und der moralischen Cultur kundgibt, davon herleiten, daß in Perioden der Verweichlichung die Dichter nicht dem Zeitgeiste widerstanden, sondern von dem allgemeinen Uebel ergriffen, in ihren Gebilden der schmelzenden Schönheit vor der energischen den Vorzug gaben. Dann setzen die Briefe noch auseinander, auf welche Weise die schmelzende Schönheit der rohen Naturkraft entgegentritt. Sie führt den Menschen durch einen Zustand hindurch, in welchem sich das Geistige mit dem Sinnlichen verbindet, sie lehrt ihn allmählich die Form höher schätzen als die Materie, es treten sittliche Neigungen an die Stelle der Triebe, und der ästhetische Sinn (obwol man, was andere gleichzeitige Aufsätze nachweisen, von ihm nie ein Moralprincip ableiten kann) wird ein mächtiger Bundesgenosse der Religion. Der Einfluß der energischen Schönheit ist in den Briefen nicht mehr dargelegt. Als eine Ergänzung kann man jedoch die Abhandlung über das Erhabene (1796 — 1801) betrachten. Hier finden wir den beredten Stoiker, der mit Freude unter den zerstörenden Gewalten der Natur verweilt, da das Große außer ihm ein Symbol des Großen

in ihm ist; der in der Geschichte die furchtbar herrlichen Gemälde der in den Kampf mit dem Schicksal eingehenden Menschheit aufsucht, um das Erhabene empfinden zu lernen. Zwar gebe uns schon der Sinn für das Schöne einen hohen Grad von Freiheit, da die sinnlichen Neigungen sich an die Forderungen der Vernunft anschmiegen; verlangt aber der Ernst des Lebens, daß sie gänzlich schweigen, daß der Geist handle, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde, so verlasse uns jener freundliche Genius; ernst und schweigend trete in dem Sinne für das Erhabene ein anderer Führer hinzu und trage uns mit starkem Arm über die schwindlige Tiefe. Daher ist die ästhetische Erziehung erst vollendet, wenn sie neben dem Gefühle für das Schöne auch den Sinn für das Erhabene gepflegt hat [1]). Schiller schwebten, als er den Einfluß der Kunst auf die Charakterbildung erwog, vornehmlich die Griechen vor. Man war gewohnt, die Natur als eine Feindin der Cultur zu betrachten, und rühmte an dieser, daß sie die Gebrechen der ersteren ausrotte; im Alterthume kannte man einen solchen Zwiespalt zwischen dem Geiste und den Sinnen noch nicht. So hoch die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie liebend nach, und der ideale Mensch des Griechenthums hatte den großen Vorzug, daß er ein ganzer Mensch war. In der neuen Welt bilde sich der Mensch immer nur als Bruchstück aus; um eine besondere Anlage mehr zu entwickeln, würden die anderen verwahrlost. Bei dieser Theilung der Arbeit gelinge es nun zwar dem gegenwärtigen Geschlechte, in der Gesammtcultur das Alterthum zu übertreffen, aber welche einzelne Neuere könnten heraustreten, Mann gegen Mann mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten? Die Ursache sei aber keine andere als die, daß die Bildung im Alterthume sich auf die Alles vereinende Natur, in der neuen Zeit sich auf den Alles trennenden Verstand gestützt. Dieser Zerstückelung müsse eben die Kunst durch die Pflege des Empfindungsvermögens begegnen. Die Totalität der griechischen Bildung müsse unser Ziel sein, dann werde sich die Natur und zwar auf den Grundlagen einer reiferen Verstandescultur wieder-

[1]) Grün bezeichnet es (Seite 305) als einen Widerspruch, daß Schiller hier nach dem Beispiele Kant's das Erhabene dem Schönen entgegensetzt; doch hat Schiller auch jetzt wol nur jenes Erhabene im Sinne, welches er schon früher zwar von der Anmuth und der schmelzenden Schönheit unterschied, aber gleichwol in die Grenzen des Schönen einschloß.

herstellen [1]). Mit diesen Sätzen beseitigte Schiller jenen Hellenismus Wieland's und seiner Genossen, die einmal darin geirrt, daß sie die Moral allein auf ein ästhetisches Princip gründeten, und den Fehler hinzufügten, daß sie das Schöne auf die Anmuth beschränkten, welche nach Schiller selbst ihren Werth erst von der Würde empfängt und um so mehr in dem Erhabenen eines Zusatzes bedarf, als die schmelzende Schönheit, was Schiller auch in einem Briefe an Süvern hervorhob, nur für glückliche Menschenalter sei und unserer erschlaffenden Zeit nur durch Bilder der energischen Schönheit geholfen werden könne. Dagegen ergibt sich auch, daß Schiller bei seinen Untersuchungen zuletzt mit Herder zusammentrifft; denn er bezeichnet eben mit der Totalität, mit der Allseitigkeit in der Ausbildung unserer Kräfte Dasselbe, was Herder unter der Humanität verstand.

Während die Briefe über die ästhetische Erziehung auf das Gedicht an die Künstler zurückweisen, erinnert der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung (1795) an jenes über die Götter Griechenlands. Schiller hatte ehemals die alten Dichter glücklich gepriesen, weil sich ihnen das Unendliche gleich in sinnlicher Besonderheit darstellte; die neueren Dichter, glaubte er, würden, weil ihnen dieser Vortheil fehlte, niemals mit jenen wetteifern können. Nunmehr ließ ihn die nähere Bekanntschaft mit der Dichtungsweise Goethe's zwar erkennen, daß die Natur auch in der neueren Zeit noch manchen ihrer Günstlinge mit jener Gabe des anschauenden Denkens und Dichtens ausstatte; da ihm selbst aber dieselbe nicht zu Theil geworden, so mußte er noch ängstlicher werden. Gleichwol war in ihm die Liebe zur Dichtkunst, der er nun sieben Jahre lang entsagt, von Neuem erwacht, und er mußte auf ein Mittel sinnen, sich die Zuversicht zu seinem Talente zu retten. Es gelang ihm, der antiken Poesie eine neue moderne zur Seite zu stellen, die in ihrem Wesen verschieden, dem Werthe nach jedoch jener gleich sein sollte. Diesen Ursprung hat die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, welche jene Frage über die Vorzüge der alten und der neuen Dichter, mit welchen sich einst die französischen Schöngeister beschäftigt, ganz anders behandelte, und es ist wunderbar, daß wir eine so gründliche Aufklärung über das Wesen der antiken Poesie und über den

---

[1]) Ueber die incompleten Menschen der neueren Zeit vergl. auch Goethe III, 153.

Geist des classischen Alterthums einem Manne verdanken, der sich weniger auf die Kenntniß der Literatur stützte als auf die Bündigkeit seiner Schlüsse. Wir begnügen uns die Grundansicht herzusetzen, daß der antike Dichter, weil er noch in einer dichterischen Zeit und Umgebung lebte, auch nur das poetische Leben der Wirklichkeit in seiner Freiheit, Harmonie und Heiterkeit darstellte, der moderne hingegen, da in der neuen Zeit sich Cultur und Natur entgegenstehen und die Wirklichkeit hinter den Idealanschauungen zurückbleibt, auch stets im Bewußtsein dieses Widerspruches dichte, weshalb er jene schlechte Wirklichkeit entweder in Satiren angreife, oder in Elegien betrauere, oder endlich auch in Idyllen sich eine Wirklichkeit vorbilde, die seinen Idealen entspricht. Der moderne Dichter wird, damit seine Zeit ihren Abfall von der reinen Natur erkennt, die jetzt nur noch in den Idealgebilden der Poesie lebt, auch vorzugsweise Ideen entwickeln, und da das Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Dem, was wir sind, und Dem, was wir waren und sein sollen, zunächst das Gemüth bewegt, heißt seine Dichtung auch die sentimentalische. Die Dichter des Alterthums durften nicht durch Ideen aufklären, sondern nur Erscheinungen darstellen, weil ihre Wirklichkeit selbst von dem Idealen durchdrungen war, und ihre Poesie, welche nur der Blüthenschmuck der Natur ist und sich des von ihr umschlossenen Ideengehaltes kaum bewußt wird, heißt deshalb naiv. Während also der sentimentalische Dichter reicher an Ideen erscheint, werden die Schöpfungen des naiven eine lebendige Sinnlichkeit und eine vollkommenere Gestalt voraushaben.

Diese Bestimmungen sind oft angegriffen, doch darf an ihnen nichts geändert werden. Schon Humboldt erhob einige Bedenken, aber sie wurden durch ergänzende Erläuterungen beseitigt. Man muß sich nur vor dem Irrthum hüten, daß Schiller mit jener Einheit des Ideales und der Wirklichkeit angenommen, die Griechen hätten sich in dem Zustande der Vollkommenheit befunden. Die Ideale selbst sind ja einer unendlichen Läuterung fähig, und Dasjenige, was dem griechischen Dichter als das Vollkommene vorschwebte, war der Läuterung noch sehr bedürftig. Hinter seinen subjectiven Idealanschauungen blieb indessen die Wirklichkeit nicht so weit zurück, und innerhalb dieser subjectiven Auffassung der Alten durfte Schiller in der That jene Einheit als vorhanden betrachten. Gleichwol muß immer noch eingeräumt werden, daß selbst bei Homer schon das Gefühl eines Widerspruches in einzelnen sentimentalen Zügen hervortritt. Er erinnert, sagte Hum-

boldt [1]), schon häufig, daß die größere und bessere Natur, die er in seiner Schilderung hinzustellen sucht, nicht mehr da ist, und die übrigen alten Dichter thun dies noch mehr. Hätte man jenen Gegensatz gar nicht empfunden, so würden ja der alten Literatur die Elegie mit der Tragödie, die Satire mit der Komödie und das Idyll, also die Dichtungsgattungen fehlen, welche Schiller als sentimentalische bezeichnet. Diesem selbst war auch namentlich bei Euripides, Horaz und andern lateinischen Dichtern die Hinneigung zu der sentimentalen Empfindungs- und Darstellungsweise nicht entgangen [2]). Aber er berief sich mit Recht darauf, daß Abweichungen in den Gattungen nicht den Charakter der Art aufheben. — Außerdem vermißte Humboldt den Zusatz, daß auch der sentimentalische Dichter, insofern er Dichter sein wolle, seinen Gestalten Individualität und wo möglich eine völlige geben müsse [3]). In der That hat Schiller, als scheute er sich, Dasjenige, was in seinen eigenen Dichtungen mangelhaft war, deutlicher auszusprechen, auf diese Forderung, welche die sentimentalen Dichter nur in geringerem Grade befriedigen, nicht das ihr gebührende Gewicht gelegt. Es versteht sich von selbst, daß der geistige Inhalt eines Gedichtes sich der Phantasie darstellen muß. Im naiven Zeitalter, wenn das Uebersinnliche dem Auge des Dichters nur in Bildern und Gestalten vorschwebt, werden die Ideen auch in seinen Gedichten nur verkörpert erscheinen: daher die bezaubernde Ursprünglichkeit und Bewußtlosigkeit des Schaffens bei Homer; daher die sinnliche Wahrheit der mit dem Gedanken verwachsenen Form. Bei dem sentimentalen Dichter sind, wie Schiller an sich selbst wahrnahm [4]), die dichtenden Kräfte nicht zugleich thätig. Er wird, wenn er in einer poetischen Stimmung ist, erst ein bestimmtes Object absondern, es folgen die Reflexion, die Veranschaulichung, die Bildung der Form als so viele einzelne Operationen, und bei dieser Bewußtheit des Verfahrens, bei dieser Uebersetzung des Gedankens „aus der Sprache der Götter in die der Menschen" wer-

---

[1]) „Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt" (1830), S. 356.

[2]) Dan. Jenisch in seinen „Vorlesungen über die Meisterwerke der griechischen Poesie", 2 Thle. (1803), wollte in einer kritisch-historischen Darstellung der antiken Poesie zu Schiller's Ansichten die Belege hinzufügen und hat einige hierher gehörige Punkte nicht ohne Geschick behandelt.

[3]) „Briefwechsel", S. 367.

[4]) „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" (1828), Nr. 158.

den die Gestalten niemals die frische Lebendigkeit der Natur, sondern mehr oder weniger das Ansehen eines mühsamen Kunstgebildes haben. Schiller kannte diese Mängel sehr wohl; es kam ihm aber darauf an nachzuweisen, daß die sentimentalische Poesie trotz derselben sich neben der naiven behaupten könne, da sie in ihrem größeren Ideengehalte einen Vorzug besitze, der wieder der letzteren fehle. An sich sei beiden etwas Unvollkommenes eigen; beide seien nur Arten einer idealen Poesie, in welcher eine Vereinigung der höchsten Idealität und Individualität statthabe [1]. Das Bewußtsein, daß er Goethe's Dichtungen in ihrer Naivetät nie erreichen, aber im Stande sein werde, für diesen Mangel einen reichen Ersatz zu geben, ermuthigte ihn, wieder als Dichter aufzutreten.

Der abstracte Idealismus der kritischen Philosophie, welcher die Ansprüche der Sinnenwelt zurückdrängte und ihre Reize verkannte, hatte Schiller veranlaßt, sich mit der Speculation zu beschäftigen, und durch alle seine Abhandlungen geht das Streben, zwischen dem Subjecte und dem Objecte eine Einheit herzustellen. Diese Liebe zum Realen lag schon in seinem dichterischen Charakter; aber wie Schiller selbst angibt, bestärkte ihn doch vornehmlich die Verbindung mit Goethe und die Bekanntschaft der antiken Poesie in dem Entschlusse, die Rechte der sinnlichen Natur zu schützen. Der Grieche war ihm der ideale Mensch und zugleich der Sohn der Natur, da in allem seinem Thun und Treiben die geistigen und die sinnlichen Kräfte, wie sie die Natur in ihn gelegt, zusammenwirkten. Schwerlich würde Schiller, hätte er sich nicht auf das Vorbild griechischer Art und Kunst beziehen können, jenen Kampf gegen den einseitigen Idealismus unternommen haben. Woher nun aber diese Einsicht in das Wesen der alten Welt, woher die eindringenden und hellen Urtheile über einzelne Schriftsteller und Schriften, da Schiller nur wenige lateinische Autoren gelesen und, Voßens Odyssee ausgenommen, die griechischen nur in untreuen Uebersetzungen kannte? Es scheint ausgemacht, daß Schiller ohne die Unterstützung eines mitstrebenden Freundes, der in der alten Literatur wohl bewandert war, auf diesem Gebiete sich nicht mit solcher Sicherheit bewegt hätte: als ein solcher Freund stand ihm aber Wilhelm von Humboldt zur Seite, mit dem er bereits im Winter 1789—90 durch

[1] „Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt", S. 376.

die Familie seiner Frau bekannt wurde, der dann seit dem Frühlinge 1794 einige Jahre hindurch in Jena wohnte, während welcher Zeit sie einander täglich sahen. Humboldt steht in der Mitte zwischen Schiller und Friedrich August Wolf. Er war wie jener ein Freund der kritischen Philosophie und der Dichtkunst; er liebte wie dieser die classische Literatur, und seine Studien führten ihn bis in die innere Werkstätte der philologischen Fachwissenschaft. Humboldt hatte in Göttingen unter Heyne studirt. Er entsagte 1791 dem Staatsdienste, um in einem Otium, welches länger als zehn Jahre währte, sich den Wissenschaften zu widmen. Vornehmlich fühlte er sich von den griechischen Dichtern angezogen, namentlich von Pindar und Aeschylus, aus denen er schon in den neunziger Jahren übersetzte, obgleich sein Agamemnon erst 1816 erschien. Es ist uns hier von Wichtigkeit, Humboldt's Gesammtansicht von dem Alterthum, die er in Briefen an Wolf und in einem Aufsatze über das Studium der Griechen niederlegte, kennen zu lernen. Er schrieb an jenen schon 1792, er könne nicht Philolog sein, wolle sich aber gleichwol dem Studium der Alten ganz ergeben. Ein großer und edler Mensch müsse die Stärke der intellectuellen, die Güte der moralischen, die Reizbarbarkeit und Empfänglichkeit der ästhetischen Fähigkeiten verbinden. Diese Gesammtheit der Ausbildung nehme ab; sie sei aber in sehr hohem Grade unter den Griechen vorhanden gewesen, und kein anderes Volk habe zugleich so viel Einfachheit und Natur mit so viel Cultur verbunden. Schon diese Sätze erinnern uns an den Mittelpunkt, von welchem sich Schiller's Ansichten in immer weiteren Kreisen ausdehnten. Humboldt nimmt ferner mit Schiller an, daß vorzüglich die Ausbildung des ästhetischen Sinnes den neueren Zeiten heilsam sein möchte, da mit ihr das Misverhältniß unserer Kräfte schwinden würde. Er macht nicht nur denselben Unterschied zwischen der naiven und der sentimentalen Poesie, sondern wir finden auch dieselbe Begründung, denselben Gang der Untersuchung wieder. Es ist nicht auszumachen, wer von Beiden der Lehrer, wer der Schüler war. Humboldt hatte seinen Aufsatz über das Studium der Griechen schon 1792 an Schiller gesandt und dieser darauf geäußert, er könne in das Ganze nicht eingehen, weil ihm die alte Literatur zu fremd sei. Schiller's größere

[1]) Man vergleiche hierüber die Zusammenstellung in Schlesier's „Erinnerungen an W. von Humboldt" (1843), I, 210 fg.

Aufsätze, in welchen das Verhältniß der neueren Zeit zum Alterthume entwickelt wird, wurden erst geschrieben, als er sich über diese Dinge in Jena täglich mit Humboldt unterhielt, und so könnte man wol den Letzteren für den eigentlichen Urheber dieser Auffassung des Hellenismus ansehen. Nun aber läßt sich auch wieder nicht leugnen, daß dieselbe bereits in dem Gedichte an die Künstler enthalten ist, und so bleibt wol nur die Annahme übrig, daß sich Beide in jener Grundansicht begegneten, und daß sie dann dieselbe gemeinsam entwickelten. So viel geht aber aus ihrem Briefwechsel hervor, daß Humboldt über literarische Einzelnheiten immer mit der Ueberlegenheit des Kenners spricht und daß Schiller sich mit vollem Vertrauen belehren läßt. Schwab hat in seinem Leben Schiller's [1]) wieder die Klage erneuert, daß Humboldt als der Geist der Reflexion und der Reflexionspoesie den Dichter gehindert, zu seinem eigentlichen Berufe früher zurückzukehren. Schiller selbst urtheilte über seine Beschäftigung mit der Philosophie verschieden. Einmal freut er sich, daß ihm die Gewöhnung an die strenge Bestimmtheit der Gedanken zur Leichtigkeit verholfen [2]), und dann wieder erklärt er, Theorien förderten nicht bei der Production, nicht einmal beim Urtheilen [3]). Dies lassen wir denn auch unentschieden. Gewiß ist aber, daß die nähere Bekanntschaft mit der alten Literatur Schiller außerordentliche Vortheile gebracht, und daß Humboldt, der in dieser Beziehung sein Führer war, deshalb nicht durchaus für den bösen Dämon des Dichters zu halten ist. Auch Wolf hat es dankbar anerkannt, daß ihn sein Verkehr mit Humboldt darauf geführt, ein System der Alterthumskunde zu entwerfen. Es ist interessant zu sehen, wie Grundsätze, welche man zum Theil der Philologie verdankte, während sie auf der einen Seite für die poetische und sittliche Bildung der Zeit benutzt wurden, dann wieder auch auf die Philologie selbst zurückwirkten. Dieselbe Sache, von welcher dort die Aesthetiker sprachen, bezeichnet Wolf als Philolog auf folgende Weise: die Staaten und Völker der Griechen, ihre politischen Bestrebungen, wie endlich Kunst und Wissenschaft hätten sich stets dem Gesammtbegriffe des Menschen untergeordnet; so sei das gesammte Leben zwar ein durchaus nationales gewesen, die Natio-

---

1) (1840) S. 494.

2) Brief an Goethe 1795, Nr. 111.

3) Brief an Humboldt 1798, S. 438.

nalität aber habe zugleich den Charakter einer ideellen Humanität getragen, und weil nirgends die Menschheit sich so tief und so vollständig offenbart, sei jene Welt zugleich eine originale gewesen. Demnach müsse das Studium der Alten keine einseitige, geringere Aufgabe verfolgen, als die, eine organisch entwickelte, bedeutungsvolle Nationalbildung zu erforschen und ihrem Wesen nach an die Spitze unserer Cultur zu stellen [1]). — Im Jahre 1794 verbanden sich auch Schiller und Goethe zu einer Freundschaft, welcher der gemeinsame Zweck, in allem Schönen zu wachsen und zu wirken, den edelsten Charakter gab. Was Jeder für den Anderen that, das ist oft erörtert und neulich von Riemer in seinen Mittheilungen über Goethe sogar nach Pfund und Loth berechnet worden. Einzelnheiten können indessen hier zwar erläutern, aber nicht entscheiden; das Verhältniß zwischen Beiden war dieses, daß Schiller in theoretischen Untersuchungen stets voranging. So zeigt ihn auch der Briefwechsel immer in lebendiger Thätigkeit. Er geht auf Alles ein, jede Frage wächst ihm unter der Hand zu einer Abhandlung an, während Goethe immer abbricht und das Weitere auf die mündliche Unterhaltung verspart. Dagegen ist es auch unnöthig nachzuweisen, daß Schiller in Allem, was die Darstellung betrifft, auf Goethe's Beispiel und Belehrungen achtet. Er zeichnet ihn in den ästhetischen Briefen als den wahren Repräsentanten der realistischen Poesie, als den naiven Dichter der neuen Zeit, welchen die Milch eines bessern Alters genährt und der griechische Himmel zur Mündigkeit gereift. Goethe's Dichtungsweise und die antike Poesie waren für Schiller das Vorbild, als er nun wieder zu dichten anfing, und nachdem er, als ob der Uebergang zu schroff wäre, noch in einigen philosophischen Gedichten die Hauptgedanken, welche ihn so lange beschäftigt, mehr in rhetorischer als in poetischer Weise abschließend ausgesprochen, sehen wir ihn unablässig bemüht, in seinen Dichtungen das reale Element zu verstärken.

Wir betrachten zunächst Schiller's lyrische Gedichte. Die werthvollsten derselben sind noch vor dem Wallenstein oder während er an demselben arbeitete, also zwischen 1795 und 1798 verfaßt. Er hat sie theils rasch hingeworfen, weil ihn sein Almanach, den er seit 1796 herausgab, zur Eile nöthigte, theils auch, wenn ihn

[1]) Ueber Humboldt's Antheil an diesem Principe vergl. Schlesier a. a. O. I, 223.

das langsame Vorrücken des großen Werkes ermüdete, zu seiner Erfrischung gedichtet, und vielleicht athmet eben deshalb in ihnen ein so frisches geistiges Leben. Ein bedeutender Nachtrag kam in dem neuen Jahrhunderte hinzu.

Da es Schiller nicht ernstlich in den Sinn kommen konnte, den sentimentalen Dichter von der Verpflichtung zu einer concreten Darstellung freizusprechen, so suchte er sich in den Geist der naiven Poesie zu versetzen. Allen speculativen Arbeiten und Lesereien, schrieb er 1795 an Humboldt, habe ich entsagt. Was ich lese, soll aus der alten Welt, was ich arbeite, soll Darstellung sein. Er machte sich mit Ramler's Martial, mit Wieland's Horazischen Episteln bekannt; er beschloß Juvenal, Persius und Plautus zu lesen und erbat sich von Humboldt französische und deutsche Uebersetzungen. Er beschäftigte sich mit Terenz und Sophokles, insbesondere fesselte ihn der Voßische Homer. Man schwimme ordentlich in einem poetischen Meere, sagte er; aus dieser Stimmung falle man auch in keinem einzigen Punkte und Alles sei ideal bei der sinnlichsten Wahrheit. Je fester sein Entschluß wurde, als dramatischer Dichter aufzutreten, desto angelegentlicher studirte er Aristoteles und die griechischen Tragiker; sogar die Sprache wollte er noch lernen. In Goethe's Nähe konnten ihm auch die Werke der alten Sculptur nicht fremd bleiben, und diese regten ihn ebenfalls an, bei seinen Dichtungen mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren [1]. Die stufenweise Annäherung an Goethe's antiken Styl hat Hoffmeister mit großer Klarheit erörtert [2]. Schiller übte sich in der Beschreibung sinnlicher Gegenstände, an welche er die Reflexionen anknüpfte, wie im Spaziergange, oder er erläuterte seine Ideen durch ausführliche Gleichnisse, wie in der Macht des Gesanges (1795). In anderen Gedichten, wie in dem Mädchen aus der Fremde (1796) und später in der Sehnsucht (1801), wählte er die allegorische Form, in welcher zwar die Idee nicht zu einer concreten Erscheinung wird, sich aber doch in einem sinnlichen Bilde abspiegelt. Mit diesen Gedichten sind andere, wie der Tanz (1795), die Klage der Ceres (1796), nahe verwandt, in denen das sinnlich Individuelle durch eine symbolische Auffassung vergeistigt wird. Ferner gewöhnte sich Schiller auch in den Xenien und Epigrammen (1795 und 1796) daran, dem Gedanken durch Sinn-

---

[1]) An Goethe 1798. Nr. 486.

[2]) III, 144.

bilder und Gleichnisse oder durch den Anschluß an besondere Thatsachen und Umstände einen poetischen Körper zu geben. Dabei kamen ihm denn auch das antike Epos und die Mythologie überhaupt mit ihrem Reichthum an Gestalten und Facten zu Hülfe. In den Epigrammen finden wir Odysseus, Hercules und die Danaiden. In einigen längeren Gedichten ist Einzelnes mit griechischen Mythen verglichen. An die Sinnenwelt sind wir gleich der Tochter der Ceres auf ewig gebunden, wenn wir von ihren Früchten brechen; Laokoon's Schmerzen sollen uns menschlich empfinden lehren, aber in den Regionen der Freiheit begrüßt die lächelnde Hebe den geplagten Alciden (das Reich der Schatten, 1795). Der Sänger steht mit den Schicksalsgöttern im Bunde, er beherrscht mit dem Stabe des Hermes das bewegte Herz (die Macht des Gesanges, 1795). Die Natur wird an der Brust des Dichters lebendig wie Pygmalion's Statue (die Ideale, 1796). Das Gemeine geht klanglos zum Orcus hinab, aber die ehrende Klage begleitete Eurydice, Adonis, Achill und alle Vortrefflichen (Nänie, 1799). In dem flüchtigen Worte des Sängers erscheint uns das unendliche All, wie auf dem Schilde des Achill (die Weltalter, 1802). In anderen Gedichten finden wir eine ganze Menge von Göttern damit beschäftigt, den Menschen aus dem Zustande der Rohheit in den der Gesittung zu führen (der Spaziergang, 1795; das eleusische Fest, 1798), oder ihre Lieblinge zu schützen, zu verherrlichen und mit Gaben zu erfreuen (das Glück, 1798). Die schönste dieser Gaben ist die Kunst des Gesanges, welche der Dichter von Zeus für alle andern Güter zur Entschädigung erhält (die Theilung der Erde, 1796) und welche ihn in die Gesellschaft der Götter versetzt (Dithyrambe, 1797). In dem eleusischen Feste und noch mehr in der Klage der Ceres werden die alten Götter nicht blos gelegentlich eingeführt, sondern diesen Dichtungen liegt bereits eine mythologische Situation oder, wenn man will, eine bestimmte Fabel zu Grunde, die in symbolischer Weise ausgeführt wird. Damit langen wir denn bei der eigentlichen Erzählung an; der Dichter der Ideen betritt das Gebiet des Epos, oder er gewöhnte sich daran, wobei ihm Goethe behülflich war, statt das Allgemeine nur durch sinnliche Bilder zu veranschaulichen, das Besondere darzustellen und nur eine Durchsicht in die Weite des Ideellen zu eröffnen. Zu einer ganzen Reihe von Erzählungen und ähnlichen Gedichten hat Schiller antike Sagen gewählt. Sie wurden schon früh durch Hektor's Abschied angekündigt (1780), welches Gedicht die Innigkeit der neueren Lyrik zu der epischen

Größe des Alterthums gesellt und, obgleich die Maßlosigkeit der Räuber auch hier zu Uebertreibungen verleitete, sich doch schon durch eine Fülle von concreten Beziehungen empfiehlt. Im Jahre 1797 kam Schiller auf den Gedanken, Balladen zu dichten, und durch ihn wurde auch Goethe angeregt. Die Gedichte des Letzteren, welche hierher gehören, sind wirklich größtentheils Balladen oder Romanzen, denn sie sind sangbar und durchaus lyrisch gehalten, so daß sie bisweilen in das eigentliche Lied übergehen. Er hebt meistens ein einziges factisches Moment hervor und schildert dann den Eindruck desselben auf das Gemüth, indem er bald mit einer himmlischen Befriedigung abschließt (das Veilchen, der König in Thule), bald in den sehnsuchtsvollsten Ton der Romantik einstimmt (Schäfers Klagelied), bald an das dunkle Räthsel unseres Daseins und Wesens erinnert (Mignon), bald nach mythischen Vorstellungen der alten Volksreligion (Erlkönig, der Fischer) die geheimnißvolle Macht der Natur über das Menschenherz andeutet ꝛc. Von Schiller's Gedichten ist nur der früh verfaßte Graf Eberhard (1782) eine Ballade, und zwar in dem Style Gleim's. Manches, wie den Grafen Toggenburg, könnte man zu den Romanzen zählen. Er selbst hat die meisten der neueren Gedichte dieser Art Balladen genannt. Sie sind indessen weder mit der südlichen noch mit der nordischen Ballade verwandt, von der sie schon die unlyrische Haltung und die zusammenhängende und erschöpfende Darlegung der Facta unterscheidet, und sie gehören mehr zu den poetischen Erzählungen. Als solche übertreffen sie jedoch alles Aehnliche einerseits dadurch, daß ihnen stets eine bedeutungsvolle sittliche und religiöse Idee zum Grunde liegt, und ferner durch die ächt poetische Ausführung aller Theile. Der Ring des Polykrates und die Kraniche des Ibykus sind noch 1797 verfaßt, die Bürgschaft 1798. Die beiden letzten Gedichte verdanken das Meiste der Erfindung, denn Plutarch und Hygin, aus denen Schiller die Stoffe entlehnte, haben die Begebenheiten nur kurz erwähnt. Das erste ging aus einer ausführlichen Erzählung des Herodot hervor, doch ist auch hier die Anordnung des Stoffes nach dramatischen Gesichtspunkten Schiller's Werk. Die Geschichte des Polykrates mochte für den Dichter deshalb anziehend sein, weil ihm bei der Beschäftigung mit Wallenstein der griechische Fatalismus im Sinne lag. Die Nemesis widmet den König dem Untergange, weil er bei seinem Glücke es verlernt, die Götter zu fürchten. Dieselbe Nemesis weiß den verborgenen Frevel, welcher an Ibykus verübt worden, auf eine wunderbare Weise zu enthüllen. Dies

herrliche Gedicht zeigt so recht, was die Romantik im Bunde mit dem Antiken vermag, indem sie theils die verwandten Elemente desselben hervorzieht, theils ihren verklärenden Zauber über die Thatsachen ausbreitet. Wie ansprechend ist die Zeichnung des Ibykus, des leichtgeschürzten Sängers, des liederreichen Freundes der Götter und der Menschen, dem auch die wandernden Vögel befreundete Schaaren sind; wie ergreifend der Contrast zwischen seinen Hoffnungen und seinem Schicksale; wie sehr fesselt der Wechsel der Scenen die Sinne. Aus dem abgelegenen, schweigenden Haine, der durch den Frevel entweiht ist, führt uns der Dichter in das Gewühl der Völker. Die Wettkämpfe, das Theater mit dem prachtvollen Chore des Aeschylus, der gastliche Zeus, die Eumeniden eröffnen eine weite Durchsicht in das reiche Leben der Griechen. Endlich bestätigen die Götter durch ein glänzendes Zeugniß vor der ganzen Nation die Wahrheit eines Satzes, der in dem Herzen aller Völker der erste Glaubensartikel ist. Ein zufälliges, an sich geringfügiges Ereigniß, in welches die Eumeniden, wie es Göttern geziemt, ihre unsichtbare, zermalmende Kraft legen, stellt die Herrschaft des Rechtes her. Die Bürgschaft gehört nur nach ihrem äußeren Stoffe dem Alterthume an und versinnlicht keine besondere Ansicht desselben. Dagegen kehrt jene Schicksalsidee zum Theil in christlicher Auffassung auch in anderen Erzählungen und Gedichten wieder, die nicht antiken Ursprunges sind. So knüpft sich in dem Taucher der Untergang des kühnen Jünglings an den Uebermuth, mit dem er die Götter, die ihn einmal gerettet, wieder versucht. Die rauschenden Wasser bringen ihn nicht zurück, aber in tragischer Weise beruhigt uns der Dichter mit dem Gedanken, daß der niedrige Knappe sich groß genug gefühlt, um einen solchen Preis zu werben. Wie Schiller für jene antiken Erzählungen den Hauptgedanken aus dem Sinne der Griechen entnahm, so hat er auch die romantischen Stoffe nach christlichen Principien durchgebildet. Der Taucher wagt in der alten Sage sein Leben um einen Beutel Gold, Schiller setzte die Motive der Ehre und der Liebe ein, und wenn nun in anderen Erzählungen die rächende Nemesis in eine belohnende und schützende Vorsehung übergeht, die oft ebenso wunderbare Wege liebt, so sind es christliche Tugenden, mit welchen er die Helden neuerer Zeiten ziert. Der Malteser gleicht den Heroen des Alterthums darin, daß er die Welt von Ungeheuern reinigt, doch seine Demuth erhebt ihn über die Löwensieger. Dort sind Gott und seine Schaaren mit dem schuldlosen Knaben, welcher seiner Frau in

Züchten dient und welchem Kirchengehen kein Versäumniß ist. Endlich gelangt der Habsburger zu den höchsten irdischen Ehren, weil er nicht mehr das Roß besteigen will, das seinen Herrn und Schöpfer getragen. In seinen letzten Lebensjahren hat Schiller zu diesen Gedichten noch einige hinzugefügt, die mit jenen antiken Balladen verwandt sind. Ihre hohe Schönheit kann in dem Alter, in welchem man noch, von sanguinischen Hoffnungen und Entwürfen fortgerissen, in die Welt hineinstürmt, nicht empfunden werden. Sie betrachten den bittern Ernst des Lebens, und aus der Wahrnehmung, daß alles irdische Wesen Rauch ist, fließt eine wehmüthige Resignation. Diese Lebensansicht, die uns weniger wünschen, aber vielleicht desto eifriger streben lehrt, knüpft der Dichter nicht blos an Erzählungen, die sich vielleicht nach Dem gestalten, was das Alterthum von den herben Fügungen der Nothwendigkeit dachte, sondern auch der Schluß der Glocke und andere gleichzeitige Dichtungen, die dem Stoffe nach dem Alterthume ganz fremd sind, heben es hervor, daß nichts besteht und daß alles Irdische verhallt. So zeigt uns Hero und Leander (1801) den furchtbaren, unerbittlichen Willen jener Mächte, deren Wege nicht unsere Wege sind, und es wird uns die Frage vorgelegt, ob wir reif genug sind, über einer Treue bis in den Tod die Zerstörung unseres Glückes zu verschmerzen. In der Kassandra (1802) hören wir die bekränzten Trojaner und Achäer in trunkener Freude jauchzen; der thränenreiche Streit ist vorüber und ein glücklicher Entschluß hat die Versöhnung der Völker, Vergessenheit der Leiden, den freien Gebrauch des Eigenthums, die Rückkehr in die süße Heimat zur Folge. Aber die einzige Sehende unter den Blinden flieht in die Einsamkeit; in tiefen Klagen, in ohnmächtigem Trotze zürnt sie dem Schicksale, daß sie ihre Jugend, ihre Liebe, den frohen Genuß der Stunde und Alles hingeben muß, um den mörderischen Stahl zu sehen, welcher für sie selbst geschliffen ist, und im Voraus zu erkennen, warum die Wolken so schwer auf Ilion herabhängen. Das Siegesfest (1803) endlich, mit welchem sich Schiller „in das volle Aehrenfeld der Ilias hineinstürzte", um auch hier die lyrische Blüthe des Epos zu pflücken, ist ganz aus höchst tragischen Momenten zusammengesetzt. Die Sieger rüsten, an Ruhm und Beute reich, ihre Schiffe zur Rückkehr; aber die Besten sind gefallen, das Meer droht mit neuen Gefahren, und wie wird man sie, die als Fremde aus der Fremde zurückkommen, in der Heimath empfangen? Dort sitzt die bleiche Schaar der gefangenen Weiber und blickt auf die rauchende, leichenvolle Vaterstadt und in die trost-

lose Zukunft; sie ist von allen Göttern verlassen, der Menschlichkeit ihrer neuen Herren mehr bedürftig als gewiß. Es liegt in diesen Gedichten ein unbeschreiblicher Zauber. Die mächtige, spröde Natur des Alterthums sehen wir einmal in einer bewegten und erweichten Stimmung; die Schönheit der Gestalten erfüllt sich mit seelenvollem Leben, die Kraft der Charaktere bekleidet sich mit dem Schmelze eines zarten Sinnes und die dunklen Anschauungen werden zu lichten Gedanken. Diese moderne Durchbildung berühmter und lebensvoller Geschichten und Sagen des Alterthums, die Ausdichtung derselben in ihrem eigenen Wesen ist es, was in Goethe's Iphigenie mit solcher Macht zu dem Geiste und zu den Sinnen spricht, und denselben Charakter haben diese Dichtungen Schiller's.

Wir gingen davon aus, daß Schiller durch die alten Dichter und durch Goethe angeregt wurde, auf die sinnliche Seite der Poesie zu achten, daß er sich durch Beschreibungen, Gleichnisse, Beispiele, Allegorien zu helfen suchte, bis er endlich in seinen Balladen zur Darstellung des Thatsächlichen vorschritt. Nun müssen zwar in epischen Dichtungen schon die Stoffe selbst dem Objectiven das Uebergewicht geben, aber natürlich findet auch hier der Dichter genugsam Gelegenheit, seine Kunst zu erproben. Es verdient schon die Lebendigkeit, mit welcher uns die Arbeit in den Schmelzöfen, die Messe, die Erlegung des Drachens, die monströsen Heimlichkeiten der Meerestiefe, der kochende Strudel der Charybdis (dieser zum Theil nach Homer) und Anderes geschildert werden, ein gerechtes Lob; eine genauere Analyse, zumal wenn eine Vergleichung der Dichtungen mit den Quellen hinzukommt, zeigt jedoch auch, wie der Dichter stets bemüht war, zuerst die Phantasie durch eine bestimmte Scene zu fesseln, wie er dann die Erzählung in dramatischer Weise anzulegen versteht, so daß immer die prägnantesten Momente zum Mittelpunkt gemacht sind, auf die eine klare Exposition vorbereitet und die Auflösung in einem motivirten Stufengange folgt, wie er die Charaktere sich selbst in Handlungen darstellen läßt und endlich die Ideen und die Thatsachen zu demselben Ziele hinführt. Dasselbe Verfahren nehmen wir jedoch auch sogar in manchen rein lyrischen Dichtungen wahr. Aus älterer Zeit gehören hierher an Emma (1796), die Erwartung (1796), die Begegnung (1797), das Geheimniß (1798), des Mädchens Klage (1798), die alle mehr oder weniger durch die Unterbreitung einer Situation das Allgemeine als ein Besonderes vorstellen, und manche Gedichte aus der dritten Periode,

wie die Sehnsucht (1801), der Jüngling am Bache (1803), der Pilgrim (1803), der Alpenjäger (1804), sind fast Erzeugnisse der epischen Anschauung, so daß man nicht anstehen darf, sie zu den Romanzen zu zählen. Auf diese Veränderung der Darstellungsweise hat die Bekanntschaft mit der antiken Poesie, wie wir schon gezeigt, einen bedeutenden Einfluß gehabt, doch läßt sich nicht erweisen, daß Schiller auch die alten Lyriker zu Rathe gezogen, außer daß einige Stellen an Horaz erinnern. In der Macht des Gesanges hat er bei dem prachtvollen Bilde:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm;
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm ꝛc.

vermuthlich die Dithyramben Pindar's und die Schilderung derselben bei Horaz (IV, 2)

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore —

im Sinne gehabt. In den Geschlechtern heißt es:

Scheu wie das zitternde Reh, das ihr Horn durch die Wälder verfolget,
Flieht sie im Mann nur den Feind ꝛc.

was mit dem

Vitas hinnuleo me similis Chloe,
Quaerenti pavidam montibus aviis
Matrem —

(I, 23.)

einige Aehnlichkeit hat. Eine unzweifelhafte Nachbildung des

Scandit aeratas vitiosa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit

nebst der Anwendung

Laetus in praesens animus; quod ultra est,
Oderit curare —

(II, 16.)

ist der Schluß des Siegesfestes:

Um das Roß des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her;
Morgen können wir's nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben!

Auf das unvermeidliche Beatus ille findet sich wenigstens eine Anspielung in der Braut von Messina:

> Wohl Dem, selig muß ich ihn preisen,
> Der in der Stille der ländlichen Flur ꝛc.

In den Jugendgedichten sahen wir zweimal ein Horazisches Metrum nachgeahmt. In der sogenannten zweiten Periode bediente sich Schiller häufig des elegischen Maßes, und er konnte für Dichtungen, welche zu der Gattung gehören, die er die sentimentale Elegie nannte, kaum ein passenderes Metrum finden. In dieser Zeit ist auch der Abend verfaßt (1795), das einzige Gedicht Schiller's, welches man auch im antiken Sinne eine Ode nennen kann, da es nicht nur reimfreie, dem Asclepiadeum nachgebildete Strophen hat, sondern nach Humboldt's Urtheil [1]) auf den Leser denselben Eindruck macht, welchen man bei Stücken der Griechen und Römer empfindet. Sonst wäre nur noch zu erwähnen, daß Schiller in mehren Gedichten immer auf eine Strophe, welche die Ansicht eines Einzelnen ausspricht, eine andere folgen läßt, in welcher der Gedanke oder die Thatsache nochmals von einem höheren Standpunkte betrachtet und bald eine Bestätigung oder eine Berichtigung, bald wieder eine wichtige allgemeine Folgerung oder eine Anwendung hinzugefügt wird. In dem Siegesfeste klingen diese Einlagen ganz wie tragische Chorstrophen. Vermuthlich hat Schiller hier auch das griechische Drama im Auge gehabt; ursprünglich aber wollte er wol nur den Wechsel des Recitativs und des Chores in den Gesellschaftsliedern, welcher allerdings auf ein ähnliches Verhältniß hinweist, nachbilden. Das Gedicht an die Freude (1785) und das an die Freunde (1802) sind solche Gesellschaftslieder; zu dieser Klasse zählte Schiller seltsamerweise auch das Siegesfest, und so mag endlich das Lied an die Glocke, welches einen ähnlichen Bau hat, ebenfalls dahin gehören.

Die zuletzt behandelten Gedichte Schiller's haben vor denen, welche er 1795 an seine philosophischen Abhandlungen anschloß, einen solchen Reichthum an objectiven Elementen voraus, daß wir in der That über die Erfolge erstaunen müssen, welche der ernste Wille, mit Einsicht und dichterischem Sinne verbunden, zu erringen vermochte. Doch irrte Schiller, wenn er annahm, daß seine Ver-

---

[1]) „Briefwechsel", S. 218.

schiedenheit von den alten Dichtern mehr ein Werk der Umstände war, als in seiner Natur lag. Er schrieb (1795) an Humboldt, er habe sich vom vierzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahre nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur (soweit sie sich über das Neue Testament erstreckt) völlig verabsäumt und selbst aus dem Lateinischen sehr sparsam geschöpft — daher seine ungriechische Form; der Einfluß philosophischer Studien erkläre das Uebrige. Demnach sei er unter den ungünstigsten Umständen der dichterischen Vorstellungsweise nur näher gekommen, und dies, weil er zugleich in dieser Zeit, obwol nur sehr mittelbar, aus griechischen Quellen schöpfte. Diese schnelle Aneignung der fremden Natur beweise, daß nicht eine ursprüngliche Differenz, sondern blos der Zufall zwischen ihn und die Griechen getreten sein könne. Er bemerke in sich eine größere Affinität zu den Griechen als in Anderen, und wolle mit Muße und Gesundheit Producte machen, die nicht ungriechischer sein sollten als die Producte Derer, welche den Homer an der Quelle studirten.[1] Es bleibt ausgemacht, daß Schiller die Schönheit der Darstellung nur der Kunstbemühung, die Schöpfung eines dichterischen Ideengehaltes dagegen seiner Natur verdankte. Dies beweisen die Dramen, und wir würden es noch deutlicher sehen, wenn Schiller seinen Entschluß, sich in einem Epos zu versuchen, ausgeführt hätte. Wir wollen eine Dichtung betrachten, in welcher er mit Homer zusammentrifft. Man kann die Vergleichung insofern ungerecht finden, als die Verschiedenheiten, welche sich ergeben werden, zum Theil äußeren Umständen zuzuschreiben sein mögen, doch sind sie sicher auch eine Folge von der entgegengesetzten Natur beider Dichter. Auf dem Schilde, welchen der erfindende Sohn des Zeus für Achill verfertigte, erblicken wir den Himmel, das Meer, die Erde und das Leben und Treiben der Menschen auf der Erde. Auch Schiller gibt uns in seinem Liede von der Glocke ein Bild von den wichtigsten Erscheinungen im menschlichen Leben. Er zeigt uns zunächst, wie der Säugling bei der Taufe dem Herrn des Lebens, der die schwarzen und die heiteren Loose vertheilt, übergeben wird, wie die Muttersorge den hülflosen Liebling bewacht, dessen Zukunft noch ein undurchdringliches Dunkel verhüllt; wie dann der Jüngling in Selbstvergessenheit die Welt durchstürmt, während die Jungfrau in der Stille des Hauses erblüht und nur mit

---

[1] „Briefwechsel", S. 258.

schüchternen Ahnungen des Augenblickes gedenkt, der auch sie in das Leben hineinführen wird, bis dann die Liebe den Unbändigen zähmt und aus ihrem Herzen das scheue Gefühl hervorlockt. Weiter zeigt er, wie die sinnliche Leidenschaft der sittlichen Kraft der Liebe Platz macht, wie Mann und Frau unermüdlich schaffen und sammeln und das junge Geschlecht erziehen. Aber auch hier lernen wir, daß ein vollkommenes Glück nicht des Menschen Loos sei. Die Elemente zerstören das Gebilde der Menschenhand und auch der Tod beginnt aufzuräumen. Diese Geschichte des häuslichen Lebens kann natürlich nur in einem Zeitalter, welches ein ausgebildetes Familienleben besitzt, auf eine solche Weise dargestellt werden. Der Schild des Achill zeigt uns daher auch von allem Diesem nichts als die Heimführung der Bräute, welche von den jungen Leuten mit Musik und Fackeln durch die Straßen der Stadt begleitet werden, während die Frauen in die Vorhöfe eilen und dem Zuge nachblicken. Nunmehr geht Schiller auf die Zustände im bürgerlichen Leben über. Er preist das ordnende Gesetz. Es hat dem Menschen die Wohnung gegeben, an die er auch seine Heerden gewöhnt, in der er seine Garben unterbringt, in der er mit den Hausgenossen sich Abends um die gesellige Flamme versammelt. Das Gesetz hat die Städte gegründet und die Gewerbe wetteifern unter seinem Schutze. In diesen Dingen muß auch Homer seine Kunst zeigen. Er bezeichnet die bürgerliche Ordnung durch einen Rechtshandel. Dem Gewerbe widmet er fünf Bilder. Wir sehen zuerst die Bestellung des Ackers, dann die Ernte und die Weinlese. Auf dem vierten Bilde zieht eine Heerde von Rindern auf die Weide und zwei Löwen erbeuten einen Stier, indem sie den Hirten und den Hunden trotzen. Auf dem letzten Bilde weidet eine Heerde weißer Schafe in einem lieblichen Thale und in der Nähe stehen die Hürden, Hütten und Ställe. Bei Schiller eilt das muntere Volk der Schnitter zum Tanze. Auch Homer gibt der ländlichen Jugend ein Fest. Die Jünglinge und die bekränzten anmuthigen Mädchen drehen sich beim Klange der Phorminx im fröhlichen Reigen, während ein Haufe von Zuschauern herumsteht und sich an den flüchtigen Wendungen ergötzt. Schiller stellt endlich neben die Bilder des Glückes, welches sich auf Ordnung und Eintracht, auf Fleiß und Sitte gründet, die Schrecken des Bürgerkrieges, der allen Wohlstand verwüstet und an allem Heiligen frevelt. Solche Dinge durfte Homer nicht übergehen, doch seine Krieger, welche vor den Mauern kämpfen, sind wenigstens nicht Bürger derselben Stadt. Endlich hat der neue

Dichter alle Lebensbilder mit religiösem Sinne entworfen und das Irdische überall auf den ewigen Urgrund der Dinge zurückgeführt. Vielleicht hätte auf Achill's Schilde noch ein Opfer Platz gehabt, vielleicht ist es zur Bezeichnung unseres Verhältnisses zu den Göttern auch genug, daß die Erde bei Homer von den heiligen Fluten des Oceans umschlossen ist, und daß sich über ihr und Allem, was auf ihr ist, der Himmel mit der Sonne, dem vollen Monde und allen Sternen wölbt, die den Ouranos schmücken.

Beide Dichtungen unterscheiden sich in folgenden Beziehungen. Homer zeichnet nur Thatsächliches, der neuere Dichter entwickelt durchweg die Bedeutung der Dinge und schildert an den Vorgängen das innere Gemüthsleben. Dies brachte nun allerdings auch die Verschiedenheit der Dichtungsgattungen mit sich, aber ebenso wenig wie es Homer möglich gewesen wäre, an seine Bilder Reflexionen anzuschließen, ebenso wenig würde Schiller, wenn er in einem Epos Anlaß genommen, einen solchen Mikrokosmus darzustellen, die Resignation besessen haben, nur die Objecte zu zeichnen; denn seine Natur trieb ihn dazu, dem Leser vorzudenken und vorzuempfinden, und wenn dies Verfahren sich dadurch vollkommen rechtfertigt, daß wir, ohne von seinem überlegenen Geiste geführt zu sein, nicht im Stande wären, den vollen Inhalt der Dinge zu begreifen und uns anzueignen, so bleibt es doch ausgemacht, daß eine solche Dichtungsweise dem naiven Style der Alten durchaus widerspricht. Auch die Glocke ist darin bewundernswerth, daß es Schiller trotz seiner abweichenden Geistesrichtung gelang, in seine Darstellung so viel sinnliche Bestimmtheit zu bringen. Einzelne Bezeichnungen, z. B. der Schwung der schnurrenden Spindel, der weitschauende Giebel, die öden Fensterhöhlen, die breitbestirnten Rinder, das schwere Schwanken des hochbeladenen Wagens, das Zerren an den Strängen der Glocke, ihr heulender Schall, sind durchaus Homerisch. Eine gleiche Anschaulichkeit ist auch ganzen Abschnitten eigen, und es genügt an die meisterhafte Beschreibung des Brandes zu erinnern. Wiederum mag es auf die Verschiedenheit der Dichtungsgattungen zurückgeführt werden, daß Homer uns in seinen Lebensbildern stets bestimmte Vorfälle zeichnet, daß er erzählt, während Schiller nur Ereignisse charakterisirt, um ihre Bedeutung zu entwickeln. Wo er die heilige Ordnung preist, da zeigt uns Homer die Parteien im Kreise des eifrig theilnehmenden Volkes vor den Richterstühlen der Aeltesten; wo er uns an das Schaffen und Streben des tausendhändigen Gewerbfleißes nur erinnert, da läßt Homer vor unsern

Augen pflügen und ernten. Prüfen wir indessen noch die Anlage des Ganzen. Homer konnte mühelos seine Bilder aneinander reihen, bei Schiller finden wir eine zweifache Motivirung. Einmal bindet er die Scenen dadurch, daß sie alle der Klang der Glocke begleitet. Hier fehlt es nun schon an Gleichmäßigkeit und Manches verletzt unser Gefühl. Wird die Glocke auf profane Weise bei einer Feuersgefahr oder gar beim Aufruhr gebraucht, um ein Signal zu geben, so klingt sie nicht erbaulich, und sie ist dann nicht die Stimme von oben, welche sie nach der ganzen Haltung des Gedichtes sein soll. Mit diesem Motiv kam aber Schiller auch nicht aus. Er theilte das Verfahren beim Gusse der Glocke in einzelne Acte, von denen nun jeder meistens in symbolischer Weise ein besonderes Lebensbild einführt. Die Arbeit selbst wird nicht beschrieben, sondern nur durch die Befehle des Meisters angedeutet, wodurch die Schilderung allerdings an dramatischer Lebendigkeit gewinnt, jedoch vielleicht in gleichem Grade auch an epischer Anschaulichkeit verliert. In einer Beschreibung oder in einer Erzählung wäre gewiß Manches nicht so matt ausgefallen. Jenes

Kocht des Kupfers Brei,
Schnell das Zinn herbei!

wozu nichts weiter als das Aufschwellen der weißen Blasen, gibt eine gar zu schwache Vorstellung von der Bändigung der spröden Metalle. Man schilt auf den böswilligen Schlegel, der es rügte, daß Schiller die Glocke nicht mit einem Klöppel versehen, aber es ist doch auch gewiß, daß Homer diesen Klöppel nicht vergessen hätte. Wie steht es nun mit den Motiven? Sind sie natürlich, sind die Vergleiche bezeichnend und ansprechend? Schiller hat die höchst schwierige Aufgabe, eine gegebene Reihe von Lebensbildern mit den Eigenschaften eines ebenfalls gegebenen und keineswegs gleichartigen Gegenstandes so zu verbinden, daß die letzteren als Symbole der ersten erscheinen, mit großem Scharfsinn zu lösen gesucht. Daß diese Zusammenstellung dennoch im Ganzen nur zu einer künstlichen Zubereitung geführt hat, wird Niemand ableugnen wollen, da zwischen dem Verlaufe des Menschenlebens und Dem, was bei dem Gusse der Glocke vorgenommen wird und sich ereignen kann, gewiß nur wenige Aehnlichkeiten zu finden sind, die sich aus einer natürlichen Verwandtschaft ergeben, und so ist denn auch im Einzelnen Vieles erzwungen und Manches verfehlt. Das Erz soll von Schlacken frei sein, denn die Jugend ist ein heller, reiner Glockenklang. Diesen Vergleich kann man

sich gefallen lassen. Würde aber Schiller etwa in seinem Gedichte von der Würde der Frauen wol auf eine so prosaische Weise die Stärke des Mannes mit dem Kupfer, die Milde des Weibes mit dem Zinne und die Ehe mit der Zusammensetzung der Glockenspeise verglichen haben? Die Furcht, daß das Gießhaus durch das Ueberfließen des Metalles entzündet werden könnte, gibt dem Meister Anlaß, die Verwüstungen zu schildern, welche das Feuer anrichtet. Dieser Uebergang ist nun allerdings natürlich, aber das Motiv entspricht nicht den übrigen, weil hier kein Symbol den Gegenstand vorbildet, sondern nur dieselbe Sache in einer weiteren Anwendung wiederkehrt, und so sind auch die Betrachtungen des Meisters über die bürgerliche Ordnung nur an den ganz äußerlichen und zufälligen Umstand angeknüpft, daß das Metall sich abkühlen muß und deshalb in der Arbeit eine Pause eintritt. Das Metall wird in die Erde gegossen und ersteht in der edlen Gestalt der Glocke: daran schließt sich auf eine ansprechende Weise die Erinnerung, daß wir unsere Todten in den Schoos der Erde senken, damit sie zu einem schöneren Loose erblühen. Aber was denkt man sich in dieser Verbindung bei den Fragen:

Wenn der Guß mislang?
Wenn die Form zersprang?

Nur das letzte Symbol, das Zerschlagen des Mantels, gestattet wieder einen leichten Uebergang zu dem Gegenstande der Betrachtung. Aus dem Ganzen ergibt sich wol, daß etwas Unmögliches durchgesetzt werden sollte, und zu einem solchen Kunststücke würde Homer, wie alle seine Gleichnisse beweisen, sich nicht haben verleiten lassen. Eher hätte bei ihm Hephästos jene Lebensbilder aus Erz gemacht und sie neben die netten Schilder des Wappens auf die Glocke gesetzt. Kurz, dies mühsam ausgearbeitete und sonst vortreffliche Gedicht bestätigt es vollkommen, daß Schiller von der Natur nicht mit der epischen Anschauung ausgestattet war, daß er immer von den Ideen ausging und zu ihnen nur den Körper suchte, daß er bei seiner Wahl oft glücklich war, nicht selten aber auch fehlgriff.

Im Allgemeinen gilt von der Darstellung Folgendes: sie ist, wie meistens in der neueren Poesie, nicht in dem Grade sinnlich, daß sich die Gedanken durch Handlungen und Thatsachen aussprächen; dagegen gesellt sich zu der Reinheit, Würde und Eleganz der Diction doch stets eine phantasievolle Bildlichkeit des Ausdruckes, wobei die einfache Metapher nicht selten zu glänzen-

den Gleichnissen und Gemälden anwächst, und überdies macht eine Menge von Beziehungen auf die concrete Wirklichkeit den Gedanken lebendig. Eine Sinnlichkeit dieser Art werden wir nie vermissen, und obwol das System sie rhetorisch nennt, so ist sie doch wol hinreichend, Schiller's Gedichten auch in Betreff der Darstellung einen poetischen Charakter zu geben. Hegel bezeichnet diese Dichtungsweise als eine besondere Gattung des lyrischen Styles [1]). Er bezieht sich darauf, daß es nicht Schiller's Sache war, sich bewußtlos den Erscheinungen zu überlassen, daß er vielmehr ihrer Meister blieb. Indem er daher mit seinem Tiefblicke, mit seiner schwungreichen Empfindung und einer umfassenden Weite der Betrachtung den poetischen Gehalt der Dinge entwickelte, habe er die großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, nicht in dem einfachen und traulichen Tone Goethe's mit sich selbst und im geselligen Kreise besprochen, sondern sie als ein Sänger dargestellt, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt.

Achtes Capitel.

Analyse der Dramen Schiller's nach den Hauptsätzen der Theorie. Die Schicksalsidee. Ueber Wallenstein, der in Betreff der Freiheit und der teleologischen Versöhnung fatalistischer ist als das griechische Drama. Ueber Maria Stuart, in welcher die Schicksalsidee richtiger aufgefaßt, ihre Macht jedoch zu wenig entfaltet ist. Plan der Jungfrau von Orleans; Verwandtschaft dieses Dramas mit der Tragödie der Alten, die nach ihrer ideellen Grundlage hier in reinster Form erscheint. Der herbe Fatalismus in der Braut von Messina.

Als Schiller wieder Muth gewann, sich in größeren Dichtungen zu versuchen, schwankte er eine Zeit lang, ob er sich für das Epos oder für das Drama entscheiden sollte. Humboldt bestimmte ihn, das letztere zu wählen, obwol er dem Freunde nicht die Anlagen für das Epos absprach. Offenbar konnte Schiller jedoch nur in dem Drama auf glückliche Erfolge rechnen. Beide Gattungen sind darin einander gleich, daß sie dem Dichter nicht gestatten, sich mit subjectiven Urtheilen und Interessen in die Dinge

---

[1]) „Aesthetik" (1838), III, 465.

zu mischen. Im Drama dürfen aber wenigstens die Personen selbst ihr Inneres durch Betrachtungen erschließen, den Eindruck der Thatsachen auf ihr Gemüth angeben, die Motive ihrer Handlungen darlegen, den Knoten durch Reden schürzen und lösen: kurz, Schiller brauchte, wenn er zum Drama zurückkehrte, derjenigen Darstellungsweise, die ihm natürlich war, nicht ganz zu entsagen, da die Personen in seinem Namen sprachen, und oft genug erscheinen sie auch nur als die Interpreten seiner eigenen Ansichten und Empfindungen. Schiller's Dramen haben, wie es ihre Bedeutsamkeit verdient, eine lange Reihe von kritischen Abhandlungen hervorgerufen, und man kommt hier noch mehr als bei den lyrischen Gedichten in Gefahr, etwas Ueberflüssiges zu thun. Die meisten Untersuchungen, so scharfsinnig und gehaltvoll sie sein mögen, leiden jedoch an Einseitigkeit und Unvollständigkeit. Manche Kritiker haben, weil in den ersten Dramen die Idee der Freiheit vorherrscht, auch in den späteren das politische Princip als die eigentliche Substanz betrachtet und bemühen sich in diesen eine systematische Fortbildung desselben nachzuweisen. In Wallenstein soll gezeigt sein, wie der Protestantismus in dem Kampfe wider die katholische Monarchie zu Grunde geht, weil er von dem Egoismus angesteckt ist; in Maria Stuart sei die katholische Welt besiegt, aber die protestantische bleibe kalt, herzlos, abstract; in der Jungfrau von Orleans komme die eine, wahrhafte Religion zum Durchbruch im Staate, die Oeffentlichkeit des Staatslebens werde geboren; die Braut von Messina sei diese Oeffentlichkeit des Rechtes und des Bewußtseins davon; im Tell endlich werde dies Bewußtsein des Rechtes That: die vollkommene Freiheit [1]). So die Politiker! Wie, wenn nun ein Pädagog, der die Entdeckung machte, daß es fast kein Schiller'sches Drama gibt, in welchem nicht Eltern und Kinder gegen- und nebeneinander auftreten, auf den Einfall käme, ein ähnliches System zu entwerfen, und von dem Vatermörder Franz Moor beginnend, die widerstrebenden, die resignirenden, die gehorsamen, die liebevollen Kinder classificirte, bis er denn endlich auch bei Wilhelm Tell anlangte, um die Pietät des Melchthal zu rühmen, den die Blendung des Vaters zu einem unerbittlichen Hasse entflammt, und den kleinen Walther, da er mit unverbundenen Augen den Schuß des Vaters erwartet, als das Ideal des kindlichen Vertrauens hinzustellen. Andere wie-

---

[1]) Grün a. a. O. 773.

der haben die Dramen der Reihe nach durchgenommen, jedoch nicht sowol von den objectiven Gesetzen der Poetik ausgehend untersucht, inwiefern Schiller die hauptsächlichsten Forderungen befriedigt, als vielmehr jedes nach einzelnen, besonders hervorstechenden Eigenthümlichkeiten beleuchtet, so daß bald von der Freiheit und dem Schicksale, bald von der Oekonomie, bald von den Charakteren, bald von dem Dialog und dem Chore, bald von dem Verhältnisse der dramatischen Fabel zu der historischen Quelle die Rede ist. Hoffmeister empfiehlt sich auch hier durch eine größere Vielseitigkeit, doch sind die Uebersichten, welche er am Schlusse seinen Abhandlungen über die einzelnen Dramen hinzufügt, sehr dürftig. Wir wollen daher einmal einen anderen Weg einschlagen und nicht jedes Drama Schiller's für sich, sondern im Allgemeinen die Art seiner Darstellung betrachten. Zu diesem Zwecke müssen wir die wichtigsten dramatischen Gesetze an die Spitze stellen und nach ihnen die Grundlage und die Ausführung prüfen. Wir werden uns jedoch dabei begnügen, die Urtheile durch einzelne Beispiele zu erläutern, denn eine vollständige und gründliche Behandlung der Dramen nach diesem Gesichtspunkte ist nur in einer Monographie möglich, die wir freilich längst besitzen sollten, da sie nützlicher wäre als andere, welche nur geschrieben scheinen, um Hoffmeister's Ansichten zu ergänzen und zu berichtigen, oder gar nur zu wiederholen, und die Sache daher immer auf dieselbe Weise behandeln.

Schon die Balladen zeigten uns, daß Schiller sich gern mit tragischen Gegenständen beschäftigte und dabei vorzüglich die Schicksalsidee im Auge hatte. Er scheint auch, was sowol die oben angeführten Abhandlungen als der Wallenstein beweisen, ursprünglich von dem Gedanken ausgegangen zu sein, daß jede ächte Tragödie ein Schicksalsdrama sein müsse. Zu diesem Grundsatze hatte sich selbst Lessing weder als Kritiker noch als Dichter mit derselben Entschiedenheit bekannt. Schiller führte demnach schon in dieser Hinsicht unsere dramatische Poesie in ein neues Stadium. Mag man nun die Einführung der Schicksalsidee als einen namhaften Fortschritt oder auch als eine Verirrung ansehen, jedenfalls muß ein so wichtiger Umstand mit Ernst erwogen werden. Nicht viele Kritiker sind der Ansicht, daß die moderne Tragödie jenes Element der antiken nothwendig aufnehmen müsse; vielen erscheint die Schicksalsidee als eine veraltete Sache und andere mögen nur an die Verkehrtheiten denken, welche aus diesem Hellenismus entsprangen.

Man beruft sich darauf, daß schon Herder [1]) bemerkt, das Schicksal sei im neueren Drama nichts als die Verknüpfung der Begebenheiten, die mittels menschlicher Leidenschaften, Sitten und Meinungen bewirkt werden. Sicher ist man aber nicht berechtigt, hieraus zu folgern, der Held der neueren Tragödie gerathe nicht mit der unbesiegbaren Vertreterin des Rechtes, mit der sittlichen Nothwendigkeit in Widerspruch, gegen welche er die Freiheit seines Eigenwillens zu behaupten wagt, sondern er habe es nur mit den Gedanken und Neigungen zu thun, die sich in seiner eigenen Brust verklagen und entschuldigen, oder gar nur, wie Hoffmeister will, mit der bestehenden Ordnung, mit den gewohnheitsmäßigen Formen der Gesellschaft [2]). Eine solche Verweltlichung der Tragödie führt nothwendig zu einer Verflachung. Es würde sich aus ihren Lebensbildern der Zusammenhang des Irdischen und des Ewigen verlieren; es würde den Ideen, welche die Verworrenheit des Daseins beherrschen sollen, an Klarheit und Festigkeit fehlen, ja ihre Berechtigung könnte in Zweifel gezogen werden, da zuletzt doch nur eine subjective Meinung oder ein zufälliger Gebrauch entschiede, und es würde demnach die Tragödie von ihrer reinen Höhe in die niederen Kreise des alltäglichen Treibens herabsteigen, was schon die Geschichte nicht thun soll. Nun aber hat Herder eine solche Auslegung seiner Behauptung auch gar nicht vorausgesetzt. Ihm sind nicht die Begebenheiten das Schicksal, sondern ihre Verknüpfung und Das, was sie verknüpft; jene irdischen Mächte, mit denen der Held in einen Kampf verwickelt wird, stellt er unter die Gewalt eines höheren Willens, und ihr geschäftiges Treiben hält er eben für das Mittel, durch welches das Schicksal mit dem Menschen in Verbindung tritt. Ebenso sind ihm die edleren Neigungen, welche zuletzt in der Brust des Menschen gegen die Unlauterkeit streiten und das Vernünftige zur Geltung bringen, nichts Anderes als die Stimmen jenes Schicksals, und in dieser Hinsicht nannte auch Schiller ganz richtig das Herz den gebieterischen Vollzieher desselben. War es denn aber in der antiken Tragödie so ganz anders? mußte denn nicht auch in ihr das Schicksal, wenn es auf den Menschen einwirkt, gewöhnlich die irdischen Mächte in Bewegung setzen? kann man nicht auch von ihren Helden sagen, daß sie mit den Begebenheiten, mit den Leidenschaften, mit der bestehenden Ordnung der Dinge zu kämpfen haben, und spricht nicht auch in

---

[1]) „Literatur und Kunst", XVII, 244.
[2]) I, 312; II, 16 fg.

ihren Herzen die Stimme des Schicksals? Setzt z. B. Antigone die Liebe zu den Todten über die Pflicht gegen die Lebenden, so treten ja nicht die Schicksalsmächte als Furien oder als Nemesis in Person gegen sie auf, sondern sie bedienen sich jenes starrsinnigen, unerweichlichen Kreon, um sie in die Folgen ihrer Hybris zu verstricken. Wenn Oedipus, nachdem er erfahren, welche Gräuel ihn beflecken, sich selbst des Augenlichtes beraubt, damit ihm die Welt, deren er sich unwerth fühlt, zu einer farblosen Wüste wird, oder wenn Ajax sich in sein Schwert stürzt, sobald er erkannt, wohin ihn Ehrgeiz, Neid und Haß geführt, sind da die mithandelnden Götter nicht immer nur das religiös angeschaute und plastisch ausgeprägte Sinnbild der inneren Mächte, und ist nicht auch in diesen Fällen das Herz des Menschen der Vollzieher des Schicksalspruches? Man sieht, daß Herder jene Verweltlichung des Tragischen nicht wollte, sondern daß nach seiner Absicht in der neueren Tragödie alles Menschliche göttlich sein sollte, wie in der antiken alles Göttliche menschlich war.

Es ist hier noch eine Bemerkung von Goethe, die denselben Irrthum begünstigen könnte, zu beleuchten. Er behauptet, im Trauerspiele kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da und dorthin führt, walten. Diese Gleichstellung des Schicksals und der menschlichen Natur soll jedoch offenbar nicht die Schicksalsidee aus der Tragödie beseitigen. Goethe hat hier das sogenannte Dämonische, welches in der Natur des Menschen zum Vorschein kommt, im Auge. Unser doppelseitiges Wesen unterstützt jene dualistische Vorstellung, nach welcher die bösen Kräfte des Erdgeistes, dem wir nach unserem physischen Sein angehören, in uns nur gebunden sind und, sobald die sittliche Vernunft sich von ihrem Throne einmal verdrängen läßt, mit unwiderstehlicher Gewalt hervorbrechen und den Menschen zu Handlungen fortreißen, deren Wahrnehmung in uns ein Grauen erweckt, da bald die Kraft, bald die Bösartigkeit, in jedem Falle die wachsende Verfinsterung des Geistes sich mit den Begriffen von unserem Geschlechte so wenig vertragen, daß wir nicht mehr einen freien Menschen handeln sehen, sondern eine Naturgewalt, die sich seiner bemächtigt hat [1]). Die dämonische Entschiedenheit der Natur ist also nach Goethe kein Gegensatz, sondern eine Erscheinungsform der Schicksalsmacht, doch wird sie sich leider oft völlig ab-

[1]) Vergl. Rötscher über den Begriff des Dämonischen rc. im „Cyclus dramatischer Charaktere" (1846), II, 55 fg.

schwächen. Denn zuletzt sind jene Kräfte, welche den Menschen beherrschen, zwar nichts Anderes als vorwiegende Richtungen der Individualität, wie sie sich nach besonderen Anlagen, Umständen und Erlebnissen ausgebildet. Hält man aber ohne Rücksicht auf den Kraftaufwand, welchen der moralische Widerstand erforderte, diese von der Natur ausgehende Bestimmtheit des Charakters für gleichbedeutend mit dem Schicksale, welches sie ersetzen soll, so wird die Tragödie ihre Helden aus jenem Kreise wählen, wo man Cabale macht, auf Pfänder leiht, silberne Löffel einsteckt, den Pranger und mehr wagt; und dann braucht man allerdings nicht

> das große gigantische Schicksal,
> Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Es bleibt also wol unzweifelhaft, daß die Tragödie einer religiösen Grundlage nicht entbehren könne, daß der Dichter, indem er an großen Verhältnissen den Kampf eines gehaltvollen Charakters mit den höheren und niederen Lebensmächten darstellt, wirklich, wie Herder ihn nennt, ein Ausleger der Geheimnisse des Schicksals sein müsse und daß er in diesem Sinne jede Tragödie als ein Schicksalsdrama zu behandeln habe.

Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir nunmehr die Tragödie Schiller's betrachten, die Composition der dramatischen Fabeln und die Ausführung der Pläne prüfen. Leider werden wir finden, daß derselbe Mann, welcher es hundertmal aussprach, daß die Willensfreiheit den Menschen fähig mache, sich über die Gewalten der Sinnlichkeit zu erheben, und daß die Welt der Erscheinungen von einem höchsten Vernunftgesetze beherrscht werde, doch seine Schicksalstragödien bisweilen ganz verkehrt anlegte, indem er den Willen des Menschen der Macht der Umstände unterordnete und an die Stelle des vernünftigen Weltgeistes ein blindes, böswilliges und despotisches Fatum setzte.

Der Wallenstein, dessen Composition den Dichter seit 1793 beschäftigte und den er dann von 1797—99 ausarbeitete, ist die erste Schicksalstragödie, welche in unserer Literatur als solche betrachtet werden wollte. Hoffmeister hat nachgewiesen, daß Wallenstein ursprünglich als ein Befreier Deutschlands erscheinen sollte, der die Absicht hatte, dem zerrütteten Lande den Frieden zu geben, die Reichsfreiheit zurückzuführen und dem bedrohten Protestantismus seine Rechte zu verschaffen und zu sichern [1]); der dann bei diesem

[1]) IV, 33 fg.

hohen Streben sich verleiten ließ, den Verrath als ein erlaubtes Mittel anzusehen, was denn nothwendigerweise seinen Untergang zur Folge hatte. Von diesem Plane finden sich in den Dramen, wie wir sie jetzt haben, nur schwache Reste, doch ist es allerdings zu bedauern, daß Schiller ihn nicht beibehielt. Davon aber wird sich Niemand überzeugen, daß die Einführung der Schicksalsidee den Dichter genöthigt, jenen Plan zu verwerfen. Denn alle Stoffe, die historischen und die fingirten, die antiken und die romantischen, alle Gebiete, auf denen die Helden mit der sittlichen Nothwendigkeit in Conflict gerathen, verstatten die Anwendung jener Schicksalsidee, wenn die Dichtung nur nicht so flach oder so schief angelegt ist, daß sie überhaupt eine sittlich-religiöse Grundanschauung ausschließt und keine tragischen Conflicte hat. Ein Wallenstein, der für jene große Idee in die Schranken tritt, der, durch ihre Erhabenheit verblendet, sich zu Allem berechtigt glaubt und, auf die Kraft seines Eigenwillens trotzend, die alten Ordnungen des Rechtes und die Heiligkeit des Eides und der Treue verletzt, der eben deswegen der Nemesis anheimfällt, ist im Gegentheil gerade ein Charakter, wie ihn die antike Tragödie liebt. Der neuere Dichter durfte hierin nichts ändern und konnte seinem Werke nur noch den Vorzug einer reineren Auffassung des Schicksals und eines größeren Reichthums an Charakteren und weitgreifenden Thatsachen geben. Jene Wechselbeziehung zwischen dem Frevel und der Sühne, der Hybris und der Nemesis, ist, wie Tieck in den Dramaturgischen Blättern ausgeführt, auch jetzt vorhanden. Wallenstein entbehrt jedoch mehr der tragischen Größe, denn da ihn jetzt nur persönliche Vortheile zu der Hybris treiben, so verliert sich die Handlung in ein unerquickliches Privatinteresse. Süvern [1]) fand die Schuld des Wallenstein darin, daß er mit seiner Kraft spiele, worauf die feindlichen Mächte das verwegene Spiel in einen Ernst verwandeln, der ihn zu Grunde richtet. Ein solcher Uebermuth entspricht nun freilich jener Art der Hybris, vor welcher die Alten am meisten warnten, da jede Selbstüberhebung die Götter verletze, und die tragische Nemesis schärfte nichts dem Menschen nachdrücklicher ein, als Maß zu halten. Ohne Zweifel soll auch nach Schiller's Absicht jene Verwegenheit mit in Rechnung gebracht werden; sie ist nur nicht die einzige Schuld des Helden und auch dann wird die Kraft durch das niedere Ziel entadelt. Es gehört zu den sonderbarsten Verirrungen,

---

[1]) „Ueber Schiller's Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie“ (1800).

daß ein so tiefer Denker wie Schiller seinem Helden, um ihn zu einer realen Gestalt zu machen, die Größe des Charakters nahm; denn wenn es uns bisweilen schwer wird, mit Achtung auf ihn zu blicken, so werden auch Furcht und Mitleid nicht aus der rechten Quelle fließen.

Zwei Dinge sind es besonders, über die sich Schiller bei der Einführung der Schicksalsidee nicht klar wurde. Man kann nicht leugnen, daß es die antiken Vorbilder waren, die ihn verführten, seiner Philosophie untreu zu werden; aber es ist mindestens zweifelhaft, ob ihn die griechische Tragödie selbst oder nicht vielmehr eine unrichtige Auffassung derselben täuschte. Es ist hier von dem Verhältnisse der Willensfreiheit zu dem Einflusse des Schicksals und von der tragischen Versöhnung durch eine teleologische Weltanschauung die Rede.

Ein finsterer Geist geht bei den Alten durch so manches fürstliche Haus. Der Fluch, welcher auf der Familie lastet, zeigt sich besonders darin, daß eine unwiderstehliche Verblendung eine Generation nach der anderen zu Freveln antreibt. Nach der allgemeinsten Vorstellung ist jedoch dann nicht allein der Anfang in der Reihe der Unthaten, nicht allein jene erste Schuld, welche die Enkel bis ins dritte und vierte Glied dem Verderben weiht, die freie That des Ahnherrn gewesen, sondern jedes folgende Geschlecht macht sich von Neuem dieses Fluches schuldig, indem es doch immer, obgleich von einem forterbenden Frevelmuth angesteckt, aus eigener Willkür zu den alten Missethaten neue hinzufügt. Sogar da, wo der Ahnherr selbst eine Verwünschung über seine Nachkommen ausspricht, erzeugt dieser Fluch nicht die Frevel, sondern er enthält nur eine Prophezeiung, mit der sich allerdings rachsüchtige Wünsche verbinden mögen. Das Schicksal zwingt daher den Menschen eigentlich nicht zu Frevelthaten, sondern es bietet nur die Anlässe zu ihnen dar, wie auch Oedipus nicht den Haß in die Herzen der Brüder hineinflucht, sondern ihnen nur das Reich als einen Erisapfel hinterläßt, indem er wohl weiß, daß die Brüder, welche sich an dem Vater vergingen, auch bald gegeneinander wüthen werden. Viele mögen nicht zugeben, daß dies die Ansicht der Alten von der Willensfreiheit gewesen, und sicher findet sie sich nicht bei allen Tragikern und in allen Dramen in gleicher Klarheit. Nach Hegel's Urtheil unterscheidet jedoch nur die neue Zeit zwischen der objectiven That und den Absichten; nur wir Neueren finden nicht jene, sondern allein diese sträflich. Die selbständige Gediegenheit und Totalität des Charakters in der griechischen Heroenzeit habe

es aber mit sich gebracht, daß der Held die ganze That und nicht blos den Theil derselben, welchen er mit Wissen und Willen verübt, als seine Schuld betrachtet und ihre Folgen über sich genommen; daß also Oedipus sich schuldig gefühlt, der Mörder des Vaters und der Mann seiner Mutter zu sein, obgleich er nur einen ihm fremden Reisenden im Streite erschlug und eine Königin heirathete, von der es ihm nicht in den Sinn kommen konnte, daß sie seine Mutter sei [1]). Damit fiele denn jeder Einwand fort, und wir hätten selbst in diesen Fällen anzunehmen, daß nicht das Schicksal, nicht alte Verwünschungen, nicht eine in den Geschlechtern forterbende Sündhaftigkeit, sondern immer der freie Wille den Einen wie den Anderen zum Bösen trieb und des Unterganges schuldig machte. So behauptet auch Herder, die Schicksale jedes alten Helden seien eine Exposition seines Charakters. Nach diesem gab also nicht einmal die alte Tragödie dem neueren Dichter das Recht, seinen Helden als ein willenloses Werkzeug des Schicksals darzustellen, und mit dem Bewußtsein unserer Zeit steht ein solches Verfahren durchaus in Widerspruch. Wie kam nun Schiller dazu, in seinem Wallenstein die Freiheit unseres Geschlechtes zu leugnen, wovon sich bis dahin in seinen Schriften keine Spur findet, es sei denn, daß man sich auf die materialistischen Deductionen in der Abhandlung über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen beruft, welche er vor zwanzig Jahren geschrieben und längst vergessen. Es wird nun zwar von Goethe gerühmt, daß dieser abweichend von Schiller die Nothwendigkeit des Geschickes in der Natur des Menschen gesehen und nicht die Götter für das Böse, welches der Mensch sich selbst bereitet, verantwortlich gemacht [2]); aber es liegt auch die Vermuthung sehr nahe, daß gerade Goethe's Vorliebe für das Dämonische den Freund angesteckt. Denn man muß Goethe's Ansichten über diesen Punkt mindestens schwankend nennen. Es ist wahr, daß er auch in dem Aufsatze über Shakspeare eine Nothwendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschließt, mit unserer Gesinnung nicht mehr verträglich findet [3]). Dagegen ist auch ausgemacht, daß sich zu seinem religiösen Naturglauben eine tief eingewurzelte Deisidämonie gesellte, und er achtete immer gern auf Erscheinungen,

---

[1]) „Aesthetik" (1835), I, 241; III, 551.
[2]) Gervinus, V, 486; Grün, S. 690.
[3]) XXXV, 376.

„die durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen sind". In den Orphischen Urworten [1]) leitet er von dem Gesetze des Dämons

So mußt du sein, du kannst dir nicht entfliehen!

und von den Einflüssen der spielenden Tyche die Macht der Ananke ab:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille —

ein Text, zu welchem Jedem die eigene Erfahrung genugsame Noten darreiche, und endlich soll uns nur die Hoffnung von dem peinlichen Gefühle dieser Abhängigkeit befreien. Noch näher liegt Das, was Goethe über den Charakter seines Egmont sagt [2]). Die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen, waren schon eine dämonische Mitgift, die den Helden nicht anders handeln ließ; in den Verhältnissen, die den Widerstand unmöglich machen, trete das Dämonische von einer anderen Seite hinzu und so bilde es „eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht". In diesen Sätzen ist nun gewiß die Willensfreiheit nicht mehr ausgesprochen, nicht mehr eine solche Einheit der menschlichen Natur und des Schicksals angenommen, daß das Böse, welches sich der Held bereitet, aus Handlungen entspringt, die seinem Willen zuzuschreiben sind [3]). Hierbei haben wir jedoch nicht zu übersehen, daß auch im Egmont, „wenn das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphirt", doch die Aussicht in eine versöhnende Zukunft, jene Hoffnung des Orphischen Systemes, das Herz beruhigt. Schiller hat nun in seinem Wallenstein offenbar dieselbe Herrschaft des Dämonischen schildern wollen. Mit erfinderischem Scharfsinne weiß er um seinen Helden die Stricke der Verführung und des Verderbens immer enger zu schlingen. Die Lügen der Sterne und der Freunde, die Ohnmacht, die Blindheit des Menschen sind bei der Motivirung ganz vortrefflich benutzt. Aber nicht blos in dem Zusammentreffen der Umstände ist das Dämonische zu suchen, sondern vor allen Dingen in dem Charakter, also, wie Goethe wollte, in der entschiedenen Natur des Helden

[1]) III, 341.
[2]) XXII, 399.
[3]) Gervinus V, 104, spricht hier von einer neuen Religion Goethe's, aber jenes Dogma war wol sein ältestes und letztes.

selbst. Sein stolzer, herrischer Sinn, sein Ehrgeiz, sein Uebermuth sind mit die Ursache seines Verrathes und seines Unterganges. Er erträgt keine Demüthigung, er kann nicht klein aufhören, nachdem er so groß begonnen, ihn hat die Natur aus gröberem Stoffe geschaffen und seine Begierde zieht ihn zu der Erde, die dem bösen Geiste gehört. Darum entschließt er sich zu handeln, wie er muß, obgleich er wohl weiß, daß die falschen Mächte für ihre Gunst große Opfer fordern und daß der Stahl der Rache auch für seine Brust schon geschliffen ist. Immer wieder verwundert man sich über die Aeußerung Schiller's, das eigentliche Schicksal thue in diesem Drama noch zu wenig, der Fehler des Helden noch zu viel zu dessen Unglück, da es doch gerade umgekehrt sei. Aber Schiller hat den Punkt, in welchem die Dichtung hinter seinen Absichten zurückblieb, ganz richtig bezeichnet. Die Macht des Dämonischen erscheint nämlich mehr in den Umständen als in dem Charakter Wallenstein's. Seine Herrschsucht wächst nicht wie in jenem Macbeth zu einer Leidenschaft an, die sein ganzes Inneres erfüllt, die kein Besinnen verstattet und ihn mit unwiderstehlicher Gewalt forttreibt, sondern er reflectirt über seine Eigenheiten, über das Verhältniß seiner Neigungen und Absichten zur Sittlichkeit. Diese Bewußtheit verringert die Macht der Affecte, die Verblendung wird zu einem bloßen Irrthum des Verstandes, das Beharren auf dem falschen Wege erscheint als eine Schwäche des Charakters, und in dieser Beziehung thut daher das Schicksal allerdings zu wenig. Der Einwand, daß im anderen Falle, wenn das Dämonische sich in der Individualität des Helden noch stärker ausgeprägt, die persönliche Schuld desselben noch geringer sein und seinen Untergang noch weniger rechtfertigen würde, hat kein Gewicht, da der Mensch seinem Wesen nach dafür verantwortlich bleibt, daß er eine Beute der Naturmacht wurde, und es ist ein Fehlgriff des Dichters, daß seine eigenen Erklärungen uns verleiten, daran zu zweifeln.

Der hauptsächlichste Mangel der Tragödie liegt aber darin, daß jenes dunkle und feindselige Walten des Schicksals auf keine höheren Zwecke hinweist. Es verräth nur die tückische Absicht, Wallenstein, auf dessen Geschlechte doch nicht einmal eine alte ungesühnte Schuld lastet, zu verderben, und aus keinem anderen Grunde scheint es in ihm die bessere Gesinnung zu ersticken. Es gibt daher keinen Kritiker, der nicht über den herben und trostlosen Eindruck, welchen man am Schlusse des Dramas empfindet, geklagt hätte. Wäre Wallenstein wirklich jener Friedensfürst gewesen, und hätte sein Unternehmen, wenn auch in weiter Ferne, den Protestanten

eine glückliche Zukunft gezeigt; würde an unseren Blicken wenigstens ein solches Phasma vorüberschweben, wie die von Schiller so sehr getadelte Erscheinung Klärchens im Egmont, oder wären Max und Thekla, wie einst Romeo und Julie, deshalb mit in den Abgrund gesunken, weil das fressende Feuer eines Familienhasses zwischen den Friedland und Piccolomini verlöschen sollte, so würde uns doch die Wahrnehmung eines sittlichen Zweckes beruhigen. Jetzt ist das Schicksal, wenn man Wallenstein selbst und seine Mitschuldigen im Auge hat, nur im rohesten Sinne eine strafende Gewalt, und in Bezug auf die Anderen, welche, ohne daß sie es verschuldet, von dem Verderben ereilt werden, bestätigt sich nur jenes Dogma der Verzweiflung, daß alles Schöne auf der Erde ein solches Loos hat. Süvern konnte daher behaupten, daß der Wallenstein in dieser Hinsicht hinter den attischen Dramen zurückgeblieben. Schiller, dem er seine Schrift zusandte, antwortete: „Die Kunst habe in heterogenen Zeiten einen anderen Maßstab. Unsere Tragödie hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen." Man wird sich jener Unterscheidung zwischen der energischen und der schmelzenden Schönheit erinnern. Schiller bezieht sich auf dieselbe und war also wirklich in den wunderbaren Irrthum gerathen, daß der Glaube an ein gerechtes, liebevolles Walten der Vorsehung das neue Geschlecht weichlich mache, dagegen die Annahme, daß wir einen finsteren, Alles verwüstenden Dämon über uns haben, den Menschen zu erhabenen Thaten ansporne. Die antike Tragödie ist hieran unschuldig. Zu rasch behauptet die neuere Philologie, daß das blinde Fatum, welches in dem griechischen Drama walten solle, eine Erfindung Schiller's sei [1]. Denn es ist wol gewiß: in dem älteren Volksglauben der Griechen, welcher die Mythen erschuf, waren jene fatalistischen Ansichten vorherrschend. Aber es gehörte mit zu den größten Bestrebungen der Tragiker, jene Mythen nach ihrer reiferen Erkenntniß auszubilden. So stellt der gewaltige Aeschylus mit der Herrschaft jener blutigen Fluch- und Rachegötter eben den menschlichen Anspruch auf Recht und Billigkeit, welcher in einem aufgeklärteren Zeitalter wach wurde, in Gegensatz, und

[1]) Vgl. Bernhardy, „Grundriß der griechischen Litteratur" (1845), II, 710.

er zeigt, wie die finsteren Mächte einem jüngeren Geschlechte von milden, versöhnlichen und wohlwollenden Göttern Platz machen. Bei Sophokles ist bereits eine völlige Versöhnung des Menschlichen und Göttlichen eingetreten. Euripides gelang es zwar nicht, einen solchen Widerspruch zu beseitigen, doch kehrte er nicht zu jenem fatalistischen Dogma zurück, sondern er stellte im Gegentheil die Rechtsansprüche des Menschen voran, und wo die starr gewordene mythische Ueberlieferung es nicht zuließ, daß das Schicksal sich vor der Vernunftforderung rechtfertigte, da scheute er sich nicht, die Götter mit herben Zweifeln anzugreifen. Dies mag nun sein, wie es will; es kommt uns nicht auf die religiösen Ansichten der Alten an, sondern auf Schiller's Urtheil über sie, und es steht fest, daß jener Fatalismus, mag er nun in der griechischen Tragödie geherrscht haben oder nicht, in keinem Falle von dem neueren Dichter aufgenommen werden durfte.

Schiller's zweite Tragödie, Maria Stuart (1800), ist kein Schicksalsdrama, wenn dieser Name nur da zu gebrauchen ist, wo eine entschieden fatalistische Ansicht der Dinge hervortritt; es gehört aber in weiterem Sinne allerdings zu derselben Gattung, da es nicht nur im Allgemeinen von einer religiösen Grundanschauung getragen wird, sondern auch die geheimnißvollen Wege der richtenden und ordnenden Vorsehung versinnlichen soll. Hoffmeister bemerkt, daß Schiller in der Stuart von dem antik Religiösen, welches sich im Wallenstein findet, zum modern Religiösen des katholischen Glaubens übergegangen sei; daß dieselbe überirdische Macht, welche im Wallenstein als antikes Schicksal herrscht, in Maria Stuart wieder in dem Glauben der schottischen Königin und durch ihn lebe [1]). Dieser Gegensatz ist nicht deutlich. Nicht nur in dem Glauben der Königin, sondern in der ganzen Composition erscheint das Schicksal hier als die sittliche Macht der Vorsehung. Sie führt die Personen zusammen, welche mit- und gegeneinander wirken, sie greift durch bedeutsame Zufälle in den Gang der Begebenheiten ein, sie stellt das Ansehen des beleidigten Rechtes her, sie erhebt Die, welche sich erniedrigten, und demüthigt die Stolzen. Es bleibt nur die Frage, ob der Dichter den Stoff gehörig benutzt hat, um die geläuterte Schicksalsidee auch äußerlich in ihrer ganzen Größe erscheinen zu lassen. Raumer hat es getadelt, daß Schiller von der Geschichte abgewichen, ohne poetische Vortheile zu gewinnen, vielmehr nur um Tragödien zu entwerfen, welche der

---

[1]) IV, 335.

Wirklichkeit an tragischem und dramatischem Gehalte nachstehen[1]). Es bestätigt sich die schon einmal von uns ausgesprochene Wahrheit, daß die Geschichte, wo sie ein völlig abgeschlossenes Lebensbild hinstellt und nicht die fünften Acte in eine dem menschlichen Auge unerkennbare Zukunft hinausrückt oder gar hinter die Gräber verlegt, an Gehalt und organischem Zusammenhange alle Poesie überflügelt. Nicht leicht erinnert ein anderes Geschlecht aus der neueren Zeit so sehr an jene Labdakiden und Pelopiden wie das der Stuarts, in welchem nun Maria als die minder schuldige und anmuthige Erbin einer Aussaat von frevelhaften Leidenschaften und blutigen Schicksalen erscheint. Ihre eigenen Verirrungen fallen deshalb, weil die Schuld des ganzen Hauses sich über ihrem Haupte sammelt, indem die Zerwürfnisse mit dem Adel und der Bund mit Frankreich gegen England sich von Geschlecht zu Geschlecht erneuern, so sehr ins Gewicht, daß keine Sühne in den Gang der Dinge eine Aenderung bringen kann. Andererseits wird auch Elisabeth, nachdem sie einmal gedacht, sich durch die Hinrichtung der Gegnerin zu schützen, von den Umständen gezwungen, die Unthat geschehen zu lassen, und mit Recht findet Raumer es tief ergreifend, daß keine Reue, kein besserer Entschluß mächtig genug war, Das, was einmal in der Kette der Ereignisse ein Moment geworden, in seinen Wirkungen aufzuhalten. Schiller hat absichtlich die Maria Stuart nicht als die Repräsentantin ihres Hauses dargestellt; ja auch Königin ist sie weniger nach ihrer Stellung als nach der Würde ihres persönlichen Charakters. Der Dichter ließ den historischen Reichthum des Stoffes unberührt, weil er nach der Beendigung des Wallenstein, wie er sagt, der Soldaten, Helden und Herrscher als solcher herzlich satt war. Er faßte die Maria mehr als das duldende Weib auf, welches durch die willige Uebernahme schwerer Leiden in sich die Schuld vertilgte. Ihre Anhänger und ihre Gegner handeln zwar unter dem Einflusse politischer und religiöser Grundsätze, sie selbst hat jedoch keine andere Absicht, als ihrer persönlichen Gefahr zu entrinnen. Auch so fehlt es nun zwar nicht an der tragischen Versöhnung, an den Wirkungen der Furcht und des Mitleidens; doch ist es auch gewiß, daß ergreifende Momente unbenutzt geblieben sind, daß es einen ganz anderen Eindruck machen würde, wenn uns nicht der Tod eines Weibes, sondern die Geschichte selbst mit ihrer ganzen

[1]) Vgl. „Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart" (1836) und über die Poetik des Aristoteles im „Historischen Taschenbuch" für 1842.

Schwere bei dem Falle eines weit berühmten Hauses an jenen oft wiederholten und doch so gehaltvollen Spruch der antiken Tragödie erinnern möchte: „Des Maßes Besitz überragt bei weitem jedes Glück; verachte darum nicht, was den Göttern gebührt!" Uebrigens haben sich auch auf dieses Drama einige fatalistische Vorstellungen aus dem Wallenstein übertragen. Elisabeth wird, als sie nach ihrer Unterredung mit Maria von Fotheringhay zurückkehrt, unterwegs von einem Fanatiker angefallen. Diesen Mordversuch hat Maria nicht gewollt und doch ist er mit die nächste Ursache ihres Todes. Mortimer sagt daher in Bezug auf dies unselige Zusammentreffen der Umstände:

> O dich verfolgt ein grimmig wüthend Schicksal,
> Unglückliche! Jetzt — ja, jetzt mußt du sterben,
> Dein Engel selbst bereitet deinen Fall.

Ebenso sieht Leicester darin, daß die Mörderhand dazwischenkam, ein unerwartet ungeheures Schicksal. Die Königin wird noch einmal bitter getäuscht; sie glaubt in der Nacht die Befreier arbeiten zu hören, welche ihr Gefängniß erbrechen, aber man schlägt das Blutgerüst auf. Solche Gegensätze, in welchen sich mit der Strafe der Hohn zu verbinden scheint, reizen uns gegen das Schicksal auf, indessen muß das Ganze die Einzelnheiten rechtfertigen, und die Gottheit will nicht allein geliebt, sondern auch gefürchtet sein. Der Ausruf der Königin, daß noch kein Glücklicher Maria Stuart beschützt, wird uns ebenso wenig irre machen. Eine Reminiscenz an das Dämonische ist es ferner, daß auch die Unthaten, welche Maria verübt, nicht für ein Werk ihres freien Willens gelten sollen. Jener schreckliche Bothwell hatte alle Geister der Verdammniß zu Hülfe gerufen, um das junge Weib zu verblenden. Sie war nicht mehr sie selbst; ihrem Herzen, ihrer Natur blieben die Verbrechen fremd und sie kann nicht für dieselben verantwortlich sein. Mit dieser Auffassung will zwar nur Hanna Kennedy ihre Königin entschuldigen, aber der Dichter legt doch mit einer gewissen Vorliebe für die Ansicht eine große Bestimmtheit in ihre Worte:

> Ich wiederhol' es, es gibt böse Geister,
> Die in des Menschen unverwahrter Brust
> Sich augenblicklich ihren Wohnsitz nehmen,
> Die schnell in uns das Schreckliche begehn
> Und zu der Höll' entfliehend das Entsetzen
> In dem befleckten Busen hinterlassen.

Indessen sollen nach Schiller's Absicht diese Sätze doch wol nur

dazu dienen, daß wir das Schuldgefühl der Königin, welche jene Beschönigung ablehnt, in seiner ganzen Stärke erkennen.

Die vorigen Tragödien wurden an poetischem Gehalte und künstlerischer Vollendung noch von der Jungfrau von Orleans (1801) übertroffen. Dies Drama enthält ein ebenso anziehendes und vortrefflich ausgeführtes Charaktergemälde wie Maria Stuart. Es gleicht ferner dem Wallenstein darin, daß die Personen sich wieder auf dem Schauplatze großer Weltbegebenheiten bewegen, und es hat zugleich den Vorzug eines rascheren Ganges. Ferner machte es dadurch Epoche, daß Schiller in ihm die phantastischen und mystischen Elemente des Mittelalters zur Darstellung brachte und den Geist der Romantik beinahe richtiger aufgefaßt als Die, welche ihn in der neuen Kunstphilosophie zu enthüllen suchten. Endlich hat dies Drama, und dadurch wird es erst zu einer wahren Tragödie, auch eine gleiche Anlage mit den alten Schicksalsdramen, nur daß das religiöse Element reiner ausgebildet ist. Der Plan, welchen Schiller seiner Dichtung zu Grunde legte, ist oft angegeben, doch hat man seltsamerweise denselben immer nur mit halbem Vertrauen angeführt und lieber einen anderen untergeschoben, obschon dann sogleich Bedenken zu heben und Irrthümer zu rügen waren, die doch nur vorhanden sind, wenn man durch willkürliche Annahmen die Grundlage unsicher macht.

Die Kapelle und der Druidenbaum in der ersten Scene bezeichnen in der dem Mittelalter eigenen Theokratie den Wunderglauben als einen Punkt, in welchem das Christenthum und die alte heidnische Volksreligion, die jetzt freilich nur als ein frevelhafter Götzendienst betrachtet wird, sich berühren. Thibaut, welcher nachher die Tochter anklagt, bringt die fromme Schwärmerei derselben nur mit dem letzteren in Zusammenhang und spricht gleich anfangs den für die ganze Tragödie so bedeutungsvollen Satz aus, daß es der Hochmuth ist, wodurch die Engel fielen. Johanna wird nunmehr zu ihrem Werke berufen. Sie scheut sich nicht vor der Bedingung, daß der Brautkranz nie ihre Locken zieren solle, da der Volksglaube es erheischt, daß das Herz, welches der Himmel mit seiner ganzen Kraft erfüllen soll, für die Erdenlust keinen Raum haben darf. Sie entsagt allen Lebensgütern, ohne einmal an die Größe dieses Opfers zu denken. Hierauf zeichnet uns der Dichter in großartigen Umrissen den trostlosen Zustand Frankreichs, bis Johanna, welche schon durch Prophezeiungen angekündigt ist, an dem Hoflager Karl's erscheint und durch Zeichen, die fast zu sehr gehäuft sind, den göttlichen Ursprung ihres Werkes

beweist. Die übermüthigen Engländer trotzen auf ihre Stärke, aber es verspricht nichts Gutes, daß der Gottesleugner Talbot, die schamlose und unnatürliche Mutter Karl's und der Verräther Burgund an ihrer Spitze stehen, die zu Johanna in Allem einen vollkommenen Gegensatz bilden. Lionel, an dem sich auch dieser Uebermuth rächt, will in seiner Vermessenheit das Gespenst zur Lust des Heeres ins britanische Lager hinübertragen. Johanna mischt sich nun mit stürmischer Leidenschaft in den Kampf und hört nicht auf die Bitten besorgter Freunde. Der Wallifer sucht vergebens Alles hervor, was das Herz zum Mitleiden bewegen kann; er fällt durch ihr Schwert, wie Alle, die ihr begegneten. Noch sind ihre Kraft und ihr Glück im Steigen; denn auch der Burgunder kann ihrer Beredtsamkeit nicht widerstehen. Noch vermahnt sie den König, immer menschlich zu sein im Glücke, wie er es im Unglück war; sie selbst gedenkt des Hochmuthes, der einst die Valois stürzen werde; sie zürnt, daß man in ihr nichts als ein Weib sehe, und ruft selbst ein Wehe über sich, wenn sie zu einem irdischen Manne Neigung trüge. Dieser Gottestreue steht der Unglaube des sterbenden Talbot gegenüber, dessen Atheismus nur zu sehr nach modernen Philosophemen schmeckt. Hier ist man nun der Meinung, daß jene Scene mit Montgomery und die zuletzt angeführten Aeußerungen der Jungfrau uns die stolze Sicherheit, die Vermessenheit derselben zeigen sollen, daß dies ihre eigentliche Schuld sei, zumal da sie sich auch nicht durch den Schatten Talbot's warnen läßt. Dagegen ist aber einzuwenden, daß jene Tödtung des Wallisers nicht ihrem Gelübde widerspricht und daß die Erscheinung Talbot's von der Jungfrau selbst nur als ein Versuch der Einschüchterung betrachtet wird. Denn noch zeigt sich die völlige Reinheit ihrer Seele in dem Abscheu gegen das Gespenst; schon ein dunkles Gefühl lehrt sie das Böse hassen, wie dort Gretchen, ohne einen Grund zu wissen, den tiefsten Widerwillen gegen Faust's Gesellen empfindet. Es ist vielmehr ihr Vergehen einfach in dem Bruch des Gelübdes zu suchen, als Johanna, von der Liebe zu Lionel ergriffen, diesen Feind verschont. Persönliche Neigungen, denen zu folgen sonst die Natur dem Weibe zur Pflicht macht, mußten hier vor dem Gebote eines höheren Berufes verstummen. Auf eine vortreffliche Weise hat nun Schiller gezeigt, wie sich in dem Bewußtsein Johanna's das Schuldgefühl immer mehr herausarbeitet. Sie erkennt ihr Vergehen, aber noch murrt sie, daß die Himmelskönigin sie zu einem Werke berufen, dem keine menschliche Kraft gewachsen ist. Der König, die Ritter, das

Volk sehen in ihr eine Heilige und überschütten sie im lebhaftesten Gefühle der Dankbarkeit mit Liebkosungen und mit den höchsten irdischen Ehren. Aber in dem Gewühle der Menschen ist sie die Einsame, bei dem höchsten Glanze des Krönungsfestes empfindet sie ihre Niedrigkeit und wirft sich in schmerzlicher, leidenschaftlicher Liebe den Schwestern an die Brust; sie will sich in die engen Verhältnisse ihres Jugendlebens zurückversetzen, als könnte sie dadurch die Unschuld desselben wiedergewinnen. Nun tritt Thibaut auf. Er klagt sie des Bundes mit dem Bösen an, dem sie um eines kurzen Weltruhmes willen ihr unsterblich Theil verkauft. Johanna kann diese gräßliche Anklage widerlegen, aber sie weiß, daß sie nicht mehr zu den Reinen gehört. Dies stürzt sie in eine dumpfe Bewußtlosigkeit. Sie duldet eine unverdiente Schmach, um die Liebe zu Lionel, also jenes Vergehen abzubüßen, dessen sie Niemand anklagen möchte und dessen sie sich doch schuldig fühlt. Darum beharrt sie in ihrem Schweigen, und der Himmel billigt diesen Entschluß durch Zeichen, die ihr allein verständlich sind. Der Erzbischof betrachtet sie als eine Verlorene, der König, welcher ihr die Krone verdankt, wendet sich von ihr ab; nicht minder Die, welche sich eben um ihre Hand bewarben; auch Dunois, den fromme Scrupel sonst am wenigsten plagen; selbst ihr Vater und ihre Schwestern fliehen vor ihr. Die Verstoßene flüchtet in eine öde Wildniß, während die Nacht hereinbricht und das Unwetter forttobt. Das Donnern des Geschützes verkündet die Nähe der Heere; nur der Wald, in dem sie herumirrt, ist zwischen ihnen, und die Franzosen sind jetzt ihre Feinde wie die Engländer. Der einzige Raimond begleitet sie, jener schlichte Landmann, dessen Hand sie einst verschmähte, weil es schon damals, worauf uns das bedeutungsvolle Vorspiel der Tragödie aufmerksam macht, ihr Beruf forderte. Ein Köhler und sein Weib bieten ihr ein Obdach, aber als man die Hexe von Orleans erkennt, verwandelt sich ihr Mitleid in Abscheu und sie reißen ihr den Becher Wasser vom Munde. Der Gipfel des Elendes ist erreicht. Die folgende Unterredung zwischen Johanna und Raimond gehört wegen der stillen Größe, die sich in der Gesinnung des Letzteren kundgibt, zu den ergreifendsten Dichtungen. Wir erfahren, daß jener Jugendfreund der Verstoßenen nicht deshalb ins Elend nachgefolgt, weil er sie für unschuldig hielt, sondern weil er bei seiner Treue nur nicht die Hoffnung aufgegeben, die Schuldige werde in sich gehen. Andererseits kehren in Johanna's Seele wieder Klarheit und Friede zurück. Sie murrt nicht mehr über das Geschick, wie jene Kassandra; sie

fühlt sich durch die Leiden geheilt, und mit vollem Vertrauen blickt sie zu Dem auf, welcher die Verwirrung lösen wird, die er gesendet. Nun wird sie von den Engländern gefangen; weder Schmähungen noch Drohungen können sie irre machen. Doch ein Kampf steht ihr noch bevor: sie soll an Lionel ausgeliefert werden. Da will der Kleinmuth sie einen Augenblick übermannen; sie möchte sterben, um ihn nicht zu sehen. Noch einmal wird sie auf die Probe gestellt. Lionel bestürmt sie mit leidenschaftlichen Bewerbungen, aber sie gehört nicht mehr sich selbst, sondern wieder ihrem Vaterlande an. Die Erklärung:

Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir!

zeigt, daß ihre Läuterung vollendet ist. Zum zweiten Male darf sie Frankreichs Retterin werden, und obgleich sie tödtlich verwundet wird, scheidet sie mit heiterm Lächeln aus der Welt, da ihr König und ihr Volk sie nicht mehr verkennen und der Himmel über ihr seinen Friedensbogen ausspannt.

Dieser Plan des Dramas spricht sich, wie es uns scheint, so deutlich aus, daß es nur Zeitverlust wäre, ihn mit Dem, was man sonst in dem Stücke gesucht, zu vergleichen. Es ist daher ersprießlicher, Das zu beleuchten, was man an ihm selbst ausgesetzt hat. Nach Raumer's Ansicht ist es abermals eine unvortheilhafte Entstellung der Geschichte, daß Johanna bei Schiller durch die Liebe in Versuchung geführt werde. Die wahre Johanna, berichtet er, war auch zweifelhaft und gerieth in viele innerlichere und tiefsinnigere Kämpfe, als hochverehrte Geistliche und Bischöfe sie auf die allgemeine Gebrechlichkeit des Menschen und darauf aufmerksam machten, daß der Teufel die reinsten Gemüther am leichtesten durch edle Vorspiegelungen täusche. [1]) Hier sah indessen gewiß der Dichter weiter als der Historiker. Man muß jene Kämpfe im Sinne des Mittelalters auffassen. Es konnte nicht die Frage sein, ob Johanna sich nur selbst täuschte, wenn sie mit einer wunderbaren Kraft ausgerüstet zu sein glaubte; denn Freunde und Feinde mit Einschluß jener hochverehrten Geistlichen waren, da sie ihre Thaten sahen, auch völlig davon überzeugt, daß Johanna diese Wunderkraft besaß. Es handelte sich nur darum, ob sie wirklich von Gott berufen war, oder ob ein Bündniß mit dem Teufel oder wenigstens die verführerische, wenngleich unerbetene Hülfe dessel-

[1]) Vgl. die Abhandlung über die Poetik des Aristoteles a. a. O.

ben ihr eine solche Macht verliehen. Auf welchem Wege sollte nun wol, da diese Frage so unvernünftig ist, die Wahrheit ermittelt werden? Die Hexenprocesse kennen, obgleich die Geistlichen und die Juristen, die Concilien und die Facultäten ihren Witz genugsam angestrengt, keine anderen entscheidenden Beweismittel als etwa die Feuer- und die Wasserprobe, die Aussagen blödsinniger Zeugen und auf der Folter erpreßte Geständnisse, und man wird es Schiller wol danken, daß er uns den Anblick dieser Wirthschaft erspart hat. Oder wenn Johanna selbst ihr Inneres prüft, um zu erforschen, ob sie nicht etwa der Teufel in sein Netz gezogen, was sollen diese Kämpfe, die, abgesehen davon, daß die Sache doch zuletzt auf ein unklares Grübeln hinausläuft, sich desto weniger für die dramatische Darstellung eignen, jemehr sie innerlich sind? Mit richtigem Gefühle läßt Schiller wol die Anderen, aber nicht die Heldin selbst an dem göttlichen Ursprunge ihres Enthusiasmus zweifeln und ihre Schuld aus dem Gegensatze zwischen einer klar ausgesprochenen Verpflichtung und einem bestimmten Factum entstehen. Daß es die Liebe ist, durch welche Johanna sich von ihrer Bahn ablenken läßt, dies scheint den Verhältnissen so sehr zu entsprechen, daß eine Rechtfertigung des Dichters kaum nöthig sein sollte. Auf welche passendere Weise konnten sich wol die Mächte der Sinnlichkeit, wenn Johanna in kühnem Selbstvertrauen, mit jenem Hochmuthe, durch den die Engel fielen, den Forderungen der menschlichen Natur und ihres Geschlechtes Trotz bietet, an ihr rächen, als dadurch, daß sie jenen gewaltigen Trieb in Bewegung setzten, der, wie bei den Männern der Ehrgeiz, wir dürfen auch sagen, die reinsten Gemüther am leichtesten durch die edelsten Vorspiegelungen täuscht. Vilmar meint, in der Brust der Jungfrau hätte der Ehrgeiz dem göttlichen Berufe entgegentreten und den tragischen Conflict herbeiführen sollen. Ein solches Motiv würde uns aber in Johanna nicht das Weib zeigen und entspricht auch nicht ihrem Charakter. Andere Ausstellungen, z. B. daß das beharrliche Schweigen Johanna's unbegreiflich sei, und die Behauptung, daß die ganze Scene, in welcher Thibaut die Tochter anklagt, so unnatürlich widerwärtig als unnöthig sei und nur Effect machen solle [1]), fallen in sich selbst zusammen, denn wenn unsere obige Darlegung des Planes richtig ist, so erklärt sich das Schweigen, und die Anklage des Vaters,

---

[1]) Hillebrand, „Die deutsche Nationalliteratur" (1845), II, 433.

dem das Seelenheil der Tochter mehr gilt als ihr Weltruhm und der gleich anfangs über ihren abgöttischen Verkehr mit der Geisterwelt seinen Unwillen geäußert, ist ebenso natürlich wie in der Verknüpfung der Begebenheiten nothwendig. Die Scene macht auch nicht blos durch äußere Mittel Effect, sondern ihre Wirkung beruht hauptsächlich auf dem Hervortreten der tragischen Conflicte, wobei der Dichter nur ein schickliches Ebenmaß beobachtete, wenn er Das, was eine ungeheuere Bedeutung hat, auch äußerlich mit Größe ausstattete.

Wir wollen nunmehr, wie wir es bei den anderen Dramen thaten, die Behandlung der Schicksalsidee prüfen und dabei vornehmlich die Momente der Freiheit und der Versöhnung ins Auge fassen. Johanna spricht es öfters aus, daß ihr Beruf sie mit dämonischer Gewalt zu Handlungen treibe, denen ihre Neigungen widerstreben. Gleichwol erscheint Alles, was sie thut, als das Werk der freien Selbstbestimmung, sobald sich erweisen läßt, daß es ihr eigener Entschluß war, diesem Berufe zu folgen. Dies hat man geleugnet. In Johanna's Worten:

> Doch du rissest mich ins Leben,
> In den stolzen Fürstensaal,
> Mich der Schuld dahinzugeben.
> Ach! es war nicht meine Wahl!

kehren jene tiefen Klagen des Harfners in Wilhelm Meister wieder, daß die Götter uns ins Leben hineinführen, den Armen schuldig werden lassen, um ihn dann der Pein zu überlassen. Sie macht es der Himmelskönigin, welche diesen furchtbaren Beruf auf sie geladen, zum Vorwurfe, daß sie nicht ihre Geister ausgesendet, die nicht fühlen, die nicht weinen, und so scheint sie wirklich aus ihrer stillen Heimat nur in das Leben hineingerissen zu sein, um schuldig zu werden. Man irrt jedoch, wenn man mit Hillebrand [1]) aus diesen Aeußerungen folgert, der Dichter habe hier wieder den Menschen als ein willenloses Werkzeug des Fatums betrachtet, wodurch Johanna zu einer somnambülen Träumerin werde. Man muß nur nicht übersehen, in welchem Zusammenhange jener Monolog des vierten Aufzuges mit dem Ganzen steht.

Johanna's Lebensgang gleicht dem des Parcival. Ihr ward

---

[1]) a. a. O. II, 430.

die Wunderkraft, wie diesem die Ehre des Einzuges in die Gralburg als eine Gabe zu Theil, welche sie in bewußtloser Unschuld hinnahmen, aber auch ohne daran zu denken, welchen Werth solche Güter haben und wie schwer sie sich erringen lassen. Beiden wird daher das Heil entzogen, und sie erhalten es nur wieder, nachdem sie es sich selbst in heißen Kämpfen erworben. Parcival trat aus dem Stande der Einfalt in den des Zweifels. Dieses Stadium bezeichnet nun auch bei Johanna jener Monolog. Keine Sylbe zeigt uns, daß sie, als sich der göttliche Enthusiasmus in ihr entzündete, jenem Rufe ungern folgte. Bis sie Lionel sah, handelte sie vielmehr mit leidenschaftlicher Heftigkeit, und wenn der Dichter sie bisweilen bedauern läßt, daß ihr Schwert so vielen Engländern den Tag der frohen Wiederkehr raubt, so soll dies nur ihren Thaten das Wilde nehmen, nicht aber eine eigentliche Unzufriedenheit mit ihrem Berufe anzeigen. Ferner ist es auch nicht wahr, daß nur die Unsterblichen, die Reinen, einer solchen Aufgabe gewachsen seien. Zwar vermochte es Johanna anfangs nicht, mit Lionel wie mit den anderen Feinden zu verfahren, aber es gelang ihr doch später, ihre Neigung zu ihm zu besiegen, und so war denn zwar Großes, aber nicht Unmögliches von ihr gefordert worden. Jener Monolog zeigt uns Johanna auch in der Situation der Kassandra. Während die Heidin aber den Göttern zürnt und trotzt, erhebt sich die christliche Prophetin endlich zum Gehorsam und zur Resignation, und so ergibt sich aus dem Fortgange in der Entwickelung ihres Seelenlebens, daß jener Monolog nur der Ausdruck einer augenblicklichen Selbsttäuschung war. [1])

Die Bemerkung eines Kritikers, daß Johanna's Schicksal im Grunde dadurch entschieden werde, daß Lionel seinen Helm nicht gehörig festgeschnallt [2]), verdient, wenn daraus folgen soll, daß Schiller hier einen kleinen Zufall über Schuld und Unschuld, über das Wohl und Wehe des Menschen entscheiden läßt und das sittliche Leben, geschweige denn das äußere Glück von den Launen

---

[1]) Unverständlich ist mir der Tadel bei Hillebrand, daß Johanna's Schuld auch blos eine Schuld der Empfindung sei. Wenn hier die Liebe zu Lionel gemeint ist, so geht diese Empfindung, da sie zur Verschonung Lionel's verleitet, doch gleich in eine Handlung über, und zwar in eine sehr folgenreiche, weil sie den Bruch des Gelübdes einschließt, und der letzte Grund ist bei sträflichen Handlungen doch gewöhnlich in einer Empfindung zu suchen.

[2]) Hoffmeister, VI, 365.

eines willkürlichen Fatums abhängig macht, keine Widerlegung. Dies ist dieselbe Geschichts- und Religionsphilosophie, welche uns lehrt, daß der Blitz, der den Alexius tödtete, die Ursache der Reformation gewesen, daß das schiefe Fenster zu Trianon die Pfalz verheert, daß die Omajjaden ihr Reich verloren, weil Merwan während der Schlacht wegen eines natürlichen Bedürfnisses vom Pferde steigen mußte. Das ganze Leben ist ein Gewebe solcher Zufälle, aber sie rechtfertigen sich dadurch, daß in ihnen eine höhere Ordnung waltet und daß sie die Handlungen der Menschen zwar veranlassen, aber nicht ihr Grund sind. Denn der Funke bringt keine Explosion hervor, wenn er nicht eine Mine trifft. Sind die Zufälle nur nicht unwahrscheinlich und verletzen ihre Wirkungen nicht das aus einer gesunden Weltbetrachtung fließende religiöse Gefühl, so muß es dem Dichter unverwehrt bleiben, sie unter die Motive aufzunehmen. Auch in folgender Stelle erkenne ich nicht die Absicht, dem Drama einen fatalistischen Charakter zu geben:

> Ein finster furchtbares Verhängniß waltet
> Durch Valois' Geschlecht, es ist verworfen
> Von Gott; der Mutter Lasterthaten führten
> Die Furien herein in dieses Haus;
> Mein Vater lag im Wahnsinn zwanzig Jahre,
> Drei ält're Brüder hat der Tod vor mir
> Hinweggemäht ꝛc.

Diese Thatsachen sind traurig genug, aber die Sendung der Jungfrau beweist dem unglücklichen Karl, daß das Schicksal nicht mit solcher Consequenz zu verderben fortfährt. Es gibt hier weder ein despotisches noch ein zerstörungssüchtiges Fatum. Denn in dieser Tragödie hat man überhaupt wol nur selten das Moment der Versöhnung vermißt; dagegen ist oft gerügt, daß dasselbe nicht auf eine angemessene Weise dargestellt worden. Nach dem Urtheile Schlegel's [1]), Raumer's [2]) und Anderer war es nicht wohlgethan, daß Schiller mit dem Kettenzerreißen und mit der rosafarbenen Verklärung abschloß, da das strengere Pathos, welches in dem schmachvollen Märtyrerthum der Heldin und dem unglücklichen Ausgange ihres Processes liegt, ergreifender sein würde. Hierüber ist nun Folgendes zu sagen. Die Tragödie

---

1) „Ueber dramatische Kunst und Literatur" (1811), II, 2, 410.

2) „Ueber die Poetik des Aristoteles", a. a. O.

hat am Schlusse zwei Forderungen zu genügen. Die Verkettung der Folgen, welche sich an die Verirrung des Helden knüpfen, führt zu einem unvermeidlichen Untergang desselben. Aber diese äußeren Uebel haben es ihm inzwischen möglich gemacht, seine Würde und Reinheit wiederzuerlangen, sodaß er größer erscheint als sein Glück und, wenn man will, durch diesen sittlichen Aufschwung das Schicksal besiegt. Gewöhnlich stellt das Drama hauptsächlich jenen tragischen Untergang dar, während das zweite Moment nur so weit zur Anschauung gebracht wird, daß derselbe im rechten Lichte erscheint. Hier hat Schiller die Sache umgekehrt. Er stellt uns die Verklärung dar, und jener furchtbare Ausgang ist nur dadurch angedeutet, daß Johanna im Kampfe fällt. Die alte Tragödie kennt allerdings eine gleiche Milde, und man wird hier unwillkürlich an den Schluß des Oedipus auf Kolonos erinnert. Andererseits mied sie aber auch nicht so ängstlich den Vorwurf der Grausamkeit, und so hätte, wie jene Antigone lebendig eingemauert wird, auch Johanna den Scheiterhaufen besteigen können. Gleichwol bleibt es fraglich, ob nicht der Feuertod zu den Dingen gehört, von welchen Schiller in der Abhandlung über die tragische Kunst bemerkte, daß sie der reinen Wirkung der Tragödie widersprechen, da sie unser Mitleid zu sehr bewegen und unsere Sinne zu sehr einnehmen, als daß uns die sittlichen Ideen beruhigen könnten.

Kein anderes Drama Schiller's hat in der literarischen Welt einen solchen Sturm erregt als Die Braut von Messina (1802—3). Die Kunstkritik hatte damals das antike und das romantische Element einander gegenübergestellt. Bald suchte man diesem, bald jenem den Supremat zu verschaffen, und endlich schien die Ansicht der Vermittler, daß in der modernen Poesie Beides einander durchdringen müsse, den Sieg zu erlangen. Die Dichter nahmen an den Untersuchungen Theil und wagten es, durch Productionen das Urtheil zu läutern und auf die Entscheidung einzuwirken. Eine solche vermittelnde Dichtung ist auch die Braut von Messina. Sie entnahm der Romantik die phantasievolle Scenerie, sie behandelte Affecte, die in ihr herrschend sind, das hellere Bewußtsein legte in sie jene Innerlichkeit und Tiefe, welche das Alterthum nicht kannte. Dagegen sollte in der Kunstform die antike Tragödie maßgebend sein, indem aus ihr nicht nur die Diction und die ganze Anlage des Dramas, sondern auch die Grundidee, nach welcher sich die tragische Fabel und die dramatische Anordnung derselben richten muß, hinübergenommen wurde. Ein solches

Drama, welches an sich bedeutend ist und in die verschiedensten Gebiete hinübergreift, mußte von der Kritik beinahe zerfasert werden [1]).

Wir wollen uns zuerst den Inhalt des Stückes vergegenwärtigen. Ein Fürst der Normannen auf Sicilien hat seinem Vater die Braut entführt und den Fluch desselben auf sich und seine Nachkommen geladen. Seine beiden Söhne hassen einander von Kindheit an. Auch eine Tochter ward ihm geboren. Zweideutige Träume und halbwissende Ausleger haben verkündet, daß dieselbe die Brüder versöhnen, und auch wieder, daß sie die Ursache ihres Todes sein werde. Darum befahl der Vater, das Kind zu tödten, die Fürstin aber erzog es heimlich. Nach dem Tode des ersteren gelingt es der Mutter, zwischen den Brüdern Frieden zu stiften, und die Ankunft der Schwestern soll denselben befestigen. Jene aber hatten die Unbekannte bereits aufgefunden. Sie ist die Braut des Einen und der Andere glaubt gleiche Ansprüche auf sie zu haben, worauf der jüngere den älteren aus Eifersucht tödtet und, als er die Unschuld desselben erkennt, sich selbst den Tod gibt. Mutter und Tochter bleiben übrig, um den Fall des Hauses zu betrauern, und das Drama schließt mit der Wahrheit, daß keine menschliche Klugheit es vermag, das Verderben abzuwenden, welches nach dem Willen des Schicksals ein Geschlecht in Folge einer Frevelthat treffen soll. Ohne weitere Hinweisungen erkennt man, daß diese Fabel aus der Lazidensage hervorgegangen ist. Sie erinnert auch an die Zwillinge von Klinger und an Julius von Tarent von Leisewitz, worauf wir unten zurückkommen, aber nach der Grundansicht steht sie in einem näheren Zusammenhange mit der antiken Tragödie.

Es ist sehr schwer, zu einem festen Urtheile darüber zu gelangen, ob die Dichtung an dem Fehler leidet, daß die Personen wie in anderen Schicksalsdramen zu bestimmten Handlungen gezwungen werden, denen ihr eigentlicher Wille fremd bleibt. Es ist wahr, daß der wechselseitige Haß den Brüdern von der Natur ins Herz gelegt ist, daß ihre gemeinsame Liebe zu der Schwester, auch wenn sie sich auf das dunkle Gefühl der Verwandtschaft gründet, ebenso einen dämonischen Ursprung hat, daß ferner zu jenem Hasse nnd zu jener Liebe sich Umstände gesellen, welche die verderblichen Entschlüsse recht aus der Seele hervorzulocken schei-

[1]) Von den älteren Recensionen verdient noch immer die von Böttiger in dem Taschenbuch „Minerva" (1814) gelesen zu werden.

nen, und daß sich mit der Gewalt der Leidenschaften und der Umstände eine wunderbare Kurzsichtigkeit verbindet. Aber in diesem Allem dürfen wir nicht nothwendigerweise einen Zwang sehen, da wir den Grundsatz aufrecht erhalten müssen, daß der Mensch seinem Wesen nach über seine Neigungen und auch über die Umstände, insofern sie seine Sittlichkeit bestimmen wollen, Herr sein soll. Bedenklich ist es jedoch, daß jene Frevel, welche verübt werden, zugleich der Absicht des Schicksals zu entsprechen scheinen, welches eben das Geschlecht durch solche Frevel verderben will. Dies gehört indessen bereits zur Theodicee, zum zweiten Theile der Schicksalsfrage, den wir nun untersuchen wollen. Hier fordern zwei Dinge eine Erörterung: haben die Personen, vorausgesetzt, daß sie als freie Menschen handeln, es verdient, daß alle ihre Hoffnungen zertrümmert werden, und ist der Ausgang der Dinge nicht blos ein trauriger, sondern ein tragischer, da uns ein Blick in die Geheimnisse der Weltordnung mit Vertrauen und Kraft erfüllt.

Die Brüder allein sind in dem Drama die Schuldigen. Das, was der Dichter zur Erklärung ihres Hasses angegeben, reicht nicht hin, um sie für denselben verantwortlich zu machen. Böttiger hat uns mitgetheilt [1]), daß Schiller im Anschlusse an die christlichen Ansichten von der Erbsünde, mit denen auch die griechischen Vorstellungen übereinstimmten, ein Forterben und eine Steigerung der moralischen Verderbtheit in den Familien angenommen, da sich physische Anlagen übertrügen und die Einwirkung der Erziehung und des Beispieles die Ausartung beschleunigten. Dafür, daß ihm fehlerhafte Neigungen angeboren und anerzogen werden, kann der Mensch jedoch nichts, und die Schuld ist also vielmehr in der Willfährigkeit zu suchen, mit der die Brüder den unnatürlichen Wechselhaß fortwuchern lassen. Hoffmeister hat sich bemüht, ein ganzes Sündenregister der Personen zu entwerfen [2]). Es wird Don Manuel und der Beatrice noch angerechnet, daß sie die Heiligkeit des Klosters verletzt und sich auch fleischlich des Incestes schuldig gemacht. Doch ist in dem Drama selbst das Erste entschuldigt und das Andere nicht einmal deutlich ausgesprochen. Daß Beatrice gegen Manuel's Willen einmal heimlich das Kloster verließ, um der Bestattung des alten Fürsten

[1]) a. a. O. S.

[2]) IV, 78.

beizuwohnen, bei welcher Gelegenheit sie von Cesar bemerkt wurde, hatte allerdings für den Gang der Begebenheiten wichtige Folgen, ist aber gewiß kein so sträfliches Vergehen. Erheblicher wäre der Umstand, daß sie in ihrer Leidenschaft für Manuel lieber nicht die Stifter ihrer Tage kennen, als ihn verlieren will; doch ist dies im Drama nicht geltend gemacht. Ebenso wenig legt Schiller ein Gewicht darauf, daß Isabella die Frau ihres Entführers wurde; er entschuldigt sie vielmehr damit, daß sie nicht die Macht hatte, sich einem solchen Verhältnisse zu entziehen, und daß ihr dasselbe niemals Freude gemacht. Auch ihr Versuch, dem angedrohten Unheile vorzubeugen, soll uns nur als vergeblich und nicht als sträflich erscheinen, und so ist in der That jener Bruderhaß, der endlich zum Morde führt, der erste und der letzte Frevel.

Von den Brüdern wenigstens können wir also annehmen, daß sie sich selbst den Untergang bereiten, und wir dürfen das Schicksal eben nicht der Ungerechtigkeit anklagen. Müssen wir aber damit schon zufrieden sein? Wenn der Glaube an die unerschütterliche Herrschaft des Rechtes allerdings zu der trostreichen und begeisternden Gewißheit nothwendig ist, daß das Leben auf sittlichen Grundlagen ruht, so wird die Gerechtigkeit hier doch zu einer Härte, die das menschliche Gefühl nicht erhebt, sondern uns eher zu einer dumpfen Resignation, zu einer Verzweiflung an uns selbst führt. Das Schicksal erleichtert den Brüdern, welche einer dämonischen Naturgewalt preisgegeben sind, nicht die Umkehr, sondern es nährt im Gegentheil den Haß durch scharfsinnig erfundene und höchst verführerische Intriguen. Ja, als in jener äußerst wohlthuenden Scene die Brüder zur Besinnung kommen und mit kindlicher Zuneigung einander umfassen, so daß ihre eigene Schuld getilgt scheint, ist das Schicksal nicht befriedigt und stellt nach dem Grundsatze:

> Versöhnen kann uns keine Reu',

ihnen gleich wieder eine Falle. Wen sollte nicht die Angst und der stürmische Eifer der Mutter, als sie zum Frieden ermahnt, zu dem Wunsche bewegen, daß ihr das Werk gelingen möchte; auch die Fürsorge, mit der sie in der Tochter heimlich die Vermittlerin aufzieht, ist ein rührender Zug und verdiente einen besseren Erfolg. Aber Alles bleibt vergeblich: das Schicksal läßt sich nicht versöhnen, weder durch jenen mächtigen Umschwung in der Gesinnung der Brüder, noch durch die Mutterliebe, und der herzlose Höllenrichter thut, was seines Amtes ist. Mehrmals spricht

das Drama von dem Neide des Dämons, der den Glücklichen auflauert, und dieser herbe Fatalismus, welcher die Dichtung durchdringt, läßt selbst die Idee der Gerechtigkeit nur in einem getrübten Lichte erscheinen. Aber vielleicht ist diese Grausamkeit durch höhere Zwecke gerechtfertigt, vielleicht lassen uns sittliche Wirkungen erkennen, daß das Furchtbare geschehen mußte? Offenbar wollte der Dichter das erschütterte Gemüth beruhigen, denn sein Drama sollte mit einer milderen Auflösung schließen als die Fabel des Alterthums. Hier spaltet sich noch die Flamme, welche die Leichen der Brüder auf dem gemeinschaftlichen Scheiterhaufen verzehrt, in zwei Säulen. Nun hatte schon der menschlich fühlende Euripides die Sage verbessert [1]). Als Mutter und Schwester zu der Unglücksstätte hineilen, läßt er den sterbenden Polynices es noch mit reuigem und versöhntem Herzen aussprechen, daß der Freund, welcher ihm zum Feinde ward, gleichwol sein Freund geblieben, und Eteokles kann noch durch seine Thränen bezeugen, daß über dem Hader die Liebe nicht völlig erloschen war. Dies Moment wollte Schiller noch mehr ausbilden. Cesar tödtet sich an der Bahre des ermordeten Bruders. Die reinigende Kraft des Todes soll ihn selbst von der Schuld befreien, sie soll den alten Fluch des Hauses aufheben; entsündigt und versöhnt werden sich die Brüder im Jenseits vereinigen und in dem Gedächtnisse der Ueberlebenden dem Zwillingsgestirne gleichen, welches nach heftigen Stürmen Frieden und Ruhe bringt. Eine solche Auflösung wäre nun an sich nicht unpassend; sind wir dieser Wirkungen gewiß, so begreifen wir, warum das Schicksal selbst den Frevel der Brüder zur Blüthe brachte. Die unrichtige Darstellung verwischt jedoch den beabsichtigten Eindruck. Es mußte nämlich der Selbstmord immer ein Act des getrübten Bewußtseins sein, wozu sich auch der wilde Sinn des jüngeren Bruders sehr gut schickte, und er würde uns zum Mitleide und zur Versöhnung stimmen, wenn eben die moralische Verzweiflung über die furchtbare That das Bewußtsein getrübt hätte. Nun aber läßt Schiller, damit wir die Bedeutung dieser Trauerscene ja richtig auffassen, Don Cesar selbst seinen Entschluß motiviren und mit vollem Bewußtsein an sich Gerechtigkeit üben. Die kalte berechnende Verhandlung mit dem Chore, mit der Mutter und der Schwester verwandelt den Selbstmord in eine Hinrichtung, welche in

---

[1]) „Phoenissae", 1451.

dieser Form den peinigenden Eindruck einer neuen Schuld zurückläßt. Schlimmer wird die Sache endlich noch dadurch, daß sich in das Schuldgefühl unlautere Motive mischen. Denn noch immer flammt bei jedem Argwohn, daß die Mutter den ermordeten Bruder ihm vorgezogen, Cesar's Leidenschaft von Neuem auf, und ebenso beneidet er den todten Staub desselben um die Thränen Beatricens, in der er nicht die Schwester sehen will. Sicher wollte der Dichter noch nachträglich die jähe Ermordung des Bruders durch diese unvertilgbare Eifersucht erklären. Sie ist aber hier nicht mehr an ihrem Platze, denn die Fortdauer der feindseligen Stimmung verträgt sich nicht mit der Reinigung des Gemüthes. Ja, Cesar geht so weit, daß die Absicht, Mutter und Schwester zu kränken und der Misgunst des Geschickes zu trotzen, ihn mindestens in demselben Grade wie das Rechtsgefühl bestimmen, sich zu tödten. Im Julius von Tarent wird Guido, sobald er den Bruder fallen sieht, von der Verzweiflung ergriffen. Er drängt sich ebenso zum Tode und greift auch nach dem verhängnißvollen Dolche. Aber der Vater hält ihn ab und warnt ihn, Sünde auf Sünde zu häufen. Lieber will er selbst als Herrscher dem Gesetze Genugthuung verschaffen und dem Verzweifelnden zur Ruhe verhelfen, und so ersticht er den Mörder, indem er ihn umarmt und ihm einen Kuß des Friedens an den Bruder mitgibt, worauf er selbst zu den Karthäusern geht, um seine Tage unter dem memento mori zu beschließen. Diese Scene hat Schiller vor Augen gehabt [1]), aber es ist bei ihm Alles peinlicher geworden. Man fühlt, daß das letzte Schicksal, welches Cesar sich selbst bereitet, ihn nicht adelt, und so scheiden wir von diesem blutigen Schauspiele ohne Vertrauen zu den Göttern und ohne Vertrauen zu der Würde des Menschen. Isabella ruft: Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich als Lügner zeigen, oder sich als wahr bestätigen? Mir haben sie das Aergste gethan. — — Alles Dies erleid' ich schuldlos; doch, setzt sie mit bitterer Ironie hinzu, bei

---

[1]) Hoffmeister will nur eine allgemeine Aehnlichkeit des Stoffes zugeben (V, 73); aber es finden sich sogar im Einzelnen Reminiscenzen. Cesar sagt zum Beispiel:

Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letzten Mal —

ebenso der alte Fürst bei Leisewitz: Ich habe mein oberrichterliches Amt zum letzten Male verwaltet. Auch in Klinger's Zwillingen wird der Brudermörder von dem Vater getödtet.

Ehren bleiben die Orakel. Der Chor möchte, da die Menschheit und das Leben eine so traurige Gestalt hat, sich in den stillsten Winkel der ländlichen Flur oder in die Zelle des Klosters verkriechen. Dies ist der natürliche Ausdruck der Stimmung, in welche uns das Drama versetzt. Der Umstand, daß der begabte und weitwirkende Nationaldichter bereits im Wallenstein das Schicksal zu einer despotischen, blinden und schadenfrohen Gewalt herabwürdigte und uns auf einen Standpunkt zurückführen wollte, den die reiferen Denker schon in dem heidnischen Alterthum überwunden, war es, was Herder an dem Abende seines Lebens mit Unmuth erfüllte und zu jenen beißenden Strafreden in der Adrastea veranlaßte. Das letzte Drama unseres Dichters, der Wilhelm Tell (1804), hängt nach seiner ganzen Anlage nicht mit der antiken Tragödie zusammen, weshalb wir es hier übergehen.

Neuntes Capitel.

Schiller's Studien der alten Dramatiker. Sein Schwanken zwischen dem Charakteristischen und dem Symbolischen. Die Charaktere in seinen Dramen. Ihre Mannichfaltigkeit und die Abstufungen des Ideales zeugen von der reichen Phantasie und dem humanen Sinne des Dichters. Ob man allen seinen Charakteren Einheit zugestehen kann. Viele sind wie im griechischen Drama nur moralische Abstracta. Vergleich der Dramen Schiller's mit der Theorie und den Tragödien der Alten in Bezug auf Oekonomie, Motive, Diction, rhetorische und lyrische Momente der Darstellung. Weshalb Schiller der Homer der Deutschen ist.

Die Schicksalsidee ist nicht das Einzige, was aus der antiken Kunst in Schiller's dramatische Dichtungen überging, und wir haben nunmehr noch andere Einflüsse nachzuweisen. Viele Kunsturtheile und Vorschriften der Alten waren bereits allgemein bekannt, auf Anderes wurde Schiller von Goethe und Humboldt bei seinem vielfachen Verkehre mit ihnen aufmerksam gemacht. Dazu kam nun noch sein eigenes Studium der alten Literatur, welches vielleicht umfassender war, als wir wissen. Bestimmte Angaben über seine Lecture finden wir hauptsächlich in den Briefen an Goethe; natürlich sind solche zufällige Mittheilungen jedoch nicht vollständig, und von den Studien, die er zu den letzten Dramen gemacht, erfahren wir überhaupt wenig, da beide Freunde einander nicht viel zu schreiben hatten, seit Schiller in Weimar

war. Von Dramen, die Schiller, während er am Wallenstein arbeitete, gelesen, nennt er im Briefwechsel den Philoktet, die Trachinierinnen, den König Oedipus, Ajax, Antigone und die Phädra des Euripides, ferner auch Terenz. In den Briefen an Humboldt Aristophanes, und in Bezug auf die Braut von Messina erwähnt er, daß es ihm der Aeschylus von Stolberg erleichtert, sich den fremden Geist des Alterthums zu eigen zu machen. Homer scheint Schiller stets gelesen zu haben; durch ihn war er einst angeregt worden, sich mit der antiken Literatur bekannt zu machen, und die letzten Dramen, namentlich die Jungfrau und der Tell, verrathen neben gleichzeitigen lyrischen Dichtungen eine innige Befreundung mit der Ilias. Schon die Behandlung der Schicksalsidee zeigte uns, wie Schiller's Liebe zu der antiken Poesie in dem Grade zunahm, daß sie ihm zum Fallstrick wurde, und als ein Zeichen dieses übertriebenen Hellenismus kann man es ansehen, daß er noch in späten Jahren auf den Gedanken kam, die griechische Sprache zu lernen, und Humboldt um eine Grammatik bat. Endlich beschäftigte sich Schiller fleißig mit Aristoteles' Poetik. Da auch Goethe an theoretischen Forschungen Geschmack fand, wurden häufig über ihn Conferenzen gehalten. In diesen ästhetischen Studien erscheint jedoch jetzt eine ganz andere Methode. Früher hatte Schiller es hauptsächlich auf die Analytik des Schönen abgesehen und auf die Entwickelung der Grundbegriffe. Jetzt schlug er, wie man sich erinnern wird, den speculativen Theil seiner Abhandlungen, obgleich er noch einige angefangene Arbeiten dieser Art beendigte, sehr gering an; er war der Meinung, daß ihn einige Handgriffe, die er von Goethe lernte, mehr förderten als die früheren Studien. Indessen konnten sich beide Dichter doch nicht jeder Untersuchung über allgemeine Haupt- und Grundbegriffe enthalten. Hier wäre besonders die Feststellung des Unterschiedes zwischen dem Epos und der Tragödie hervorzuheben [1]). Ferner gab ihnen ein neues Kunstprincip viel zu denken, und hierbei zeigte es sich recht deutlich, daß Schiller seinen Standpunkt ganz veränderte. Die Horen brachten nämlich 1797 einen Aufsatz von Hirt über das Kunstschöne, in welchem dieser die Auffassung des Charakteristischen und die Darstellung „jener bestimmten Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck, Localfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung

---

[1]) Vergl. hierüber Hoffmeister, IV, 152 fg.

unterscheiden", als die eigentliche Aufgabe der Kunst bezeichnete. Seit Winckelmann galt die göttliche Ruhe, welche sich in den Gebilden der alten Sculptur ausspricht, nicht allein für das Ideal der Sculptur, sondern für das Schöne überhaupt. Dieser Einseitigkeit wollte Hirt entgegentreten, indem er außer der Ruhe auch das Leidenschaftliche in den Kreis der Darstellung hineinzog und das Individuelle über das Allgemeine setzte, da in jenem gerade die besondern Merkmale enthalten seien, welche den Charakter ausmachen. Goethe sah es bei seiner Vorliebe für charakteristische, stark ausgeprägte Besonderheiten gern, daß solche Grundsätze auftauchten, doch scheint er auch beherzigt zu haben, was die Gegner Hirt's einwendeten, daß nämlich der Charakter zwar jedem Kunstwerke zum Grunde liege, aber nicht das Schöne sei, wie denn auch die Darstellung wol das Charakteristische zur Anschauung bringen dürfe und solle, aber selbst wieder von dem Schönheitssinne und dem Geschmacksurtheile geregelt werden müsse [1]). Er wollte mit Meyer ein anderes Princip an die Stelle setzen, zu dem sich auch Viele bekennen; doch empfiehlt sich dasselbe eben nicht durch eine größere Bestimmtheit und Gründlichkeit. Sie behaupteten, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Jenes Bedeutende oder Bedeutsame, welches sich äußerlich darstellen sollte, ist nun aber im Grunde nichts Anderes als Das, was Hirt das Charakteristische genannt. Beides bezeichnet den Inhalt des Kunstwerkes, ohne das Verhältniß desselben zum Kunstschönen zu bestimmen, und das Letzte wird wieder in der Form gesucht [2]). Schiller erklärte sich für die Ansicht Hirt's mit einer merkwürdigen Einseitigkeit. Ihm schien, die neueren Analytiker hätten, von Winckelmann und Lessing verleitet, durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt. Wie quäle man sich, die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen vom griechischen Schönen durchzubringen. Man müsse daher den Begriff des Schönen mehr auf die Behandlung als auf den Inhalt beziehen. Man sei in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Tref-

---

[1]) S. W. XXIV, 158; XXVI, 12.

[2]) Hegel, „Aesthetik" (1835), I, 24.

fende viel zu weit gegangen; das Wort Schönheit sollte ganz aus dem Umlauf gebracht und an seine Stelle Wahrheit gesetzt werden [1]). Es ist unnöthig auszuführen, daß die Kritik mit solchen Ansichten wieder zu Batteux zurückging, dem bei seiner Annahme, daß der Künstler die Natur und die Wirklichkeit nachzuahmen habe, auch die Wahrheit der Nachbildung für das höchste Gesetz galt. Schiller's Dichtungen konnten jedoch bei dieser Einseitigkeit nur gewinnen; denn in Betreff des Inhaltes schützte ihn seine ideale Natur vor Verirrungen, die jene mangelhafte Theorie hätte veranlassen können, und bei seiner Eigenthümlichkeit konnte es nur gute Folgen haben, daß jene Bestimmungen über das Charakteristische ihn anregten, auf das Besondere zu achten und in der Darstellung nach Wahrheit und Natürlichkeit zu streben. Kurz vorher hatten beide Dichter auch wieder die Entdeckung gemacht, daß die Kunst Alles symbolisch behandeln, d. h. daß alles Individuelle eine Gattung repräsentiren müsse [2]). Dies Symbolische ist nun schon theoretisch schwer mit dem Charakteristischen zu verbinden und kann zu einer ganz entgegengesetzten Praxis verführen. Schiller war eine solche Vereinigung am wenigsten möglich, und wir wollen gleich sehen, welchem Grundsatze er folgte. Oben haben wir Schiller's Tragödien mit dem antiken Drama in Betreff der Schicksalsidee verglichen; wir werden das Verhältniß beider nun noch in anderen Beziehungen untersuchen. Durchläuft man die lange Reihe von Charakteren, welche Schiller uns vorgeführt, so kann man den ungeheueren Reichthum der Phantasie, welcher ihre Verschiedenheit kundgibt, nicht verkennen. Sie lassen sich natürlich in gewisse Gruppen eintheilen, aber man kann nicht sagen, daß sich ein einziger völlig wiederhole. So mußte Max Piccolomini mit seinem lauteren, feurigen Herzen des Dichters Lieblingsfigur sein, und doch zeigt ihn uns kein zweites Drama in derselben Gestalt. In Mortimer steigert sich die leidenschaftliche Gluth, aber der Dichter verbindet dieselbe auf eine den Verhältnissen angemessene Weise mit Sinnlichkeit und wilder Unbesonnenheit. Raimond endlich stellt uns wieder jene reine Kraft der Jugendliebe dar, durch welche Max die Herzen einnimmt, aber bei dem schlichten Landmanne tritt, abgesehen davon, daß die engen Verhältnisse seinen Geist und seinen Charakter nicht in anderen Beziehungen

---

1) Brief an Goethe Nr. 334, 1797.

2) Nr. 284.

entfalten konnten, der stille und zarte Sinn und die feste Treue an die Stelle der stürmisch erregten Empfindung. Wenn ein red-liches, durchaus fleckenloses Herz, ein menschenfreundlicher Sinn, Liebe zur Gerechtigkeit, Besonnenheit und Klarheit des Geistes, Entschiedenheit und Geradheit im Handeln und neben allen diesen Vorzügen die anspruchloseste Bescheidenheit trotz einer hohen Stel-lung in der Gesellschaft geeignet sind, uns Liebe und Ehrfurcht einzuflößen, so gehört der edle Schrewsbury, jener Freund der Maria, zu den herrlichsten Charakteren, welche die Dichtkunst er-funden hat. Paulet ist in mancher Hinsicht sein Zwillingsbruder, und doch wird er zu einer ganz anderen Gestalt, indem der Dichter uns jene schönen Eigenschaften in dem trüben Lichte des religiösen Fanatismus erscheinen läßt. An ihn reiht sich wieder der alte Thibaut, dessen Frömmigkeit noch in höherem Grade zur Beschränkt-heit und Härte wird. Wie verschieden sind der mit königlicher Hoheit ausgestattete Wallenstein, der schleichende, kalte Octavio, der intriguante, schwankende und nur in der Lüge kühne Lei-cester, und doch sind alle Drei die Repräsentanten desselben be-rechnenden Egoismus. Talbot steht und fällt als ein fester Mann. Er will nichts von den Göttern, die für ihn nicht vor-handen sind, nichts von den Menschen, die er verachtet, und hat für Lionel, den treuen Waffenbruder, kein letztes Lebewohl. Auch den Bastard scheint schon seine Geburt isolirt zu haben. Er ist nichts weniger als fromm, er kehrt sich ebenfalls nicht an die Gesetze der Welt. Er ist Soldat und dieser Beruf sagt seiner frischen Lebenskraft ebenso zu wie seinem unabhängigen Sinne. Aber seine Jugend verwandelt die Festigkeit Talbot's in eine kecke Entschlossenheit, und er braucht nicht sentimental zu werden, um sich auch einmal in ein Mädchen zu verlieben, welches zum Schwert gegriffen. Wie anders scheidet ein Talbot aus der Welt und ein Montgomery; dieser Unterschied ist nicht geringer als der zwischen den ehrgeizigen Plänen eines Wallenstein und der feigen Resigna-tion eines Gordon. Ebenso verhält es sich mit den Charakteren der Frauen. Thekla und Beatrice haben eine gewisse Familien-ähnlichkeit, wenn man will, auch Johanna und Bertha, aber die ganz verschiedenen Verhältnisse, in denen sie sich bewegen, enthül-len dann immer eine andere Seite ihres Inneren. So ist es auch mit Maria Stuart und der Fürstin von Messina. Dieselbe Hoheit des Standes und der Gesinnung vermählt sich mit der weiblichen Anmuth, aber dort wird der Geist im Feuer moralischer Kämpfe geläutert und hier erliegt er unter dem Drucke der

Sorgen. Die Gattin des Tell und die Herzogin von Friedland haben keine Freude an den gefahrvollen Bestrebungen der Männer. Mit stillem Sinne und herzlicher Liebe möchten sie, fern von dem Lärm der Welt, im häuslichen Kreise walten und für Diejenigen leben, welche ihr unruhiger Geist jetzt immer in die Ferne treibt. Der sanften Hedwig steht die feurige Gertrud gegenüber, welcher die Freiheit und Ehre des Landes über das Glück des Hauses geht; der Herzogin die Gräfin Terzky, jenes Mannweib, welches fast nur der Gestalt nach zu ihrem Geschlechte gehört. In einem ähnlichen Gegensatze erscheinen Agnes und Isabeau nebeneinander, aber auch diese Charaktere sind durch bedeutende Nebenzüge verändert. Agnes verliert nach ihrer Stellung an moralischer Würde, dafür gewinnt sie wieder durch eine größere Thätigkeit, und es entspricht sehr wohl ihrem Wesen, daß ihr Interesse für Frankreich sich nur auf die persönliche Liebe zu dem Könige gründet. Isabeau sollte zugleich einen Gegensatz zu der jungfräulichen Johanna bilden, und sie vervollständigt daher die unweiblichen Eigenschaften der Terzky noch durch eine schamlose Sinnlichkeit. In allen diesen Gestalten prägen sich die beiden Hauptformen des weiblichen Charakters aus; bald ist die Würde überwiegend, welche durch die Anmuth des Geschlechtes gemildert werden soll, und wo dieselbe nicht hinzutritt, entweder zu einem unweiblichen Benehmen oder gar zur Verwilderung führt; bald wieder ist die Anmuth vorherrschend, welche durch die Würde geadelt und vor mancherlei Schwächen und groben Verirrungen geschützt werden muß. Diese natürliche Entgegenstellung wiederholt sich auch in Elisabeth und Maria. Von der Letzteren gilt es, daß Schönheit die Falle ihrer Jugend war, und wir sehen sie in schweren Kämpfen sich zu der Würde emporarbeiten; Elisabeth hat keinen Sinn für die sittliche Grazie und könnte in anderen Verhältnissen auch eine Terzky sein. Schon diese flüchtigen Andeutungen beweisen zur Genüge, daß eine Phantasie, der so viele und verschiedene Gestalten entsprangen, nicht arm an Erfindung war. Eine genauere Betrachtung würde uns ferner zeigen, daß Schiller bei der Ausbildung dieser Charaktere die wichtigsten dramatischen Gesetze sehr sorgsam beobachtet hat.

So fordert es unser Gefühl, daß wir auch in dem entarteten Menschen noch die Spuren unserer edleren Natur entdecken, daß neben Schwächen und Fehlern auch treffliche Eigenschaften zur Geltung kommen. Manche Charaktere waren vielleicht nicht zu retten: ein Geßler mußte sein letztes Schicksal, eine Isabeau, ein

Leicester ihre Verachtung verdienen; sie konnten nicht besser erscheinen, als sie waren, weil andere Gesinnungen und andere Handlungen auch in die Begebenheiten einen anderen Gang gebracht hätten. Wo es aber die Dinge gestatteten, da entdecken wir auch die mildernde Hand des humanen Dichters. Karl, den ein Mädchen auf den Thron setzen soll, hat die Bestimmung, ein Schwächling zu sein, aber sein liebreiches, versöhnliches Herz, seine stillen Gebete, daß der Himmel diesen thränenvollen Krieg endigen und ihn selbst zum Opfer für das Volk annehmen möchte, schützen ihn vor jedem zu harten Urtheile. Wallenstein's Geschichte konnte nicht dargestellt werden, ohne daß er ein Verräther blieb. Es ziemte der Redlichkeit des deutschen Dichters, seine Schuld nicht zu leugnen, und wenn Schiller auch die Ungerechtigkeit des Kaisers, verlockende Orakel, das Spiel des Zufalls, die Gewalt der Umstände, die besondere Natur des Herzogs, den Einfluß seiner Umgebung und andere Dinge geltend macht, um seinen Helden zu entschuldigen, so läßt er ihn doch zuletzt durch das „Rechts um!" der ehrlichen Kürassiere verurtheilen. Auf der anderen Seite weiß er ihn jedoch wieder zu erheben, und nicht blos durch die Größe seines Geistes, durch die Macht des Willens, sondern durch einen ächt menschlichen Sinn. Seine Entwürfe, sein rauhes Handwerk hinderten ihn nicht, den kleinen halberfrorenen Max mit seinem Mantel zu bedecken, ihn sich zum Freunde zu erziehen und es bis zur Schwermuth zu empfinden, daß mit dem Verluste des hochgesinnten, seelenvollen Jünglings die Blume aus seinem Leben hinweg war, welches nun kalt und farblos vor ihm lag. Er tritt gegen den Kaiser auf, aber im offenen Kampfe, und fällt selbst als ein Opfer des Vertrauens durch die schleichende Arglist Derer, die ihm Freundschaft heuchelten. Auch das spröde Herz der Terzky sehen wir zuletzt durch trübe Ahnungen zu einer weiblichen Weichheit gestimmt, und hinter diesen nächtlichen Wetterwolken des Ehrgeizes blickt der milde Stern der Schwesterliebe hervor [1]). Octavio und Max gerathen in ein Verhältniß, welches die heilige Macht der Natur auf eine harte Probe stellt. Ein französischer Dichter würde vielleicht dem eiskalten Politiker, der den Sohn nicht für seine schlechte Sache gewinnen kann, bittere Vorwürfe und Verwünschungen in den Mund gelegt haben, um mit einem grellen Contraste Effect zu machen. Der Deutsche ehrt die Rechte der Natur. Sein Octavio fragt den Sohn:

---

[1]) Sie ist Wallenstein's Schwägerin.

Wie? keinen Blick
Der Liebe? Keinen Händedruck zum Abschied?
Es ist ein blut'ger Krieg, in den wir gehn ꝛc.

Jener durch seine religiösen Grundsätze verhärtete Paulet weist die Zumuthung eines Meuchelmordes mit Abscheu zurück. Auf ihrem letzten Gange bittet ihn Maria, es ihr nicht zu gedenken, daß sie ihm in Mortimer die Stütze seines Alters geraubt, und er erwidert:

Gott sei mit Euch! Gehet hin im Frieden!

Solche Züge, in denen die dramatische Kunst und der humane Sinn einander die Hand reichen, finden wir jedoch nicht nur an hervorragenden Charakteren. Es war für Schiller ein Bedürfniß, den Menschen nicht unter die Natur unserer Gattung sinken zu lassen. Davon überzeugt man sich, wenn man die Scene betrachtet, in welcher Macdonald und Deverour gedungen werden, den Herzog zu ermorden. Diese rohen Gesellen scheinen durch die wilden Kriegszeiten, in welchen Niemand ein Gewissen hat und der Priester die Waffen zum Morde weiht, genugsam entschuldigt. Gleichwol müssen, indem man ihre Habsucht und ihren Neid aufstachelt, zuvor die Dankbarkeit und die Scheu vor der Heiligkeit des Soldateneides in ihnen erstickt werden, und endlich beruhigt sie doch erst die Vorstellung, daß dem Feldherrn eine Art von Wohlthat erwiesen wird, wenn er durch die Hand eines Soldaten und nicht durch die des Henkers stirbt [1]). Manches ist in dieser Hinsicht allerdings verfehlt, indem Charaktere und Handlungen unedler erscheinen, als nöthig wäre. So ist es z. B. nicht wohlthuend, daß der Patriotismus des jungen Rudenz, als ihn die Begeisterung seiner Landsleute ergreift, sich gleich wieder in ein persönliches Interesse verliert. So hätte die große Elisabeth wol auch nicht so viel kleinliche Rachsucht verrathen und es uns ersparen können, sie einen Meuchelmörder anwerben zu sehen. Der Streit beider Königinnen zu Fotheringhay nimmt eine Wendung, die durchaus unziemlich ist.

Ein zweites Grundgesetz schreibt vor, daß die Charaktere, wie sie einmal angelegt sind, auch durchgeführt werden, und daß namentlich nicht unvereinbare Eigenschaften einen Widerspruch in dieselben bringen. In den meisten Fällen wird man finden, daß der

---

[1]) Wie schwach ist dagegen die ähnlich angelegte Scene in Prutz' „Karl von Bourbon“ (III, 3) ausgefallen!

Dichter seine Zeichnung mit sicherer Hand entwirft. Wir wollen jedoch mit einigen Bedenken nicht zurückhalten, um die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu lenken. Verträgt es sich wol mit Wallenstein's geradem Wesen, daß er den treuen und braven Buttler anreizte, sich um den Grafentitel zu bewerben, und heimlich die Minister aufforderte, seinen Dünkel durch eine empfindliche Kränkung zu züchtigen? Burleigh muß als Patriot, als treuer Diener seiner Königin, als Gegner Leicester's Maria bis auf den Tod verfolgen; man möchte wünschen, er hätte auch den Glaubenseifer Paulet's, damit noch das religiöse Moment, welches bei dem Processe der Stuart so bedeutsam ist, im Rathe der Minister vertreten wäre. Seine Geradheit und Entschlossenheit soll ein Gegenbild zu Leicester's feigen Ränken sein. Wenn nun aber seine feindselige Stimmung gegen Maria sich sonst sehr wohl mit seiner Redlichkeit vereinigt, warum läßt der Dichter ihn dem Hüter der Königin vorstellen, wie schön es wäre, wenn seine Gefangene kränker und kränker werden und endlich still verscheiden möchte? Buttler's Liebe zu Wallenstein konnte sich in Haß verwandeln, aber Beides mußte sich auf gleiche Weise äußern. Der Buttler, welcher nachher so gründlich zu heucheln versteht, welcher mit pfäffischen Disputirkünsten Wallenstein's Mörder bearbeitet und endlich, nicht zufrieden, seine Rache gekühlt zu haben, nach Wien reist, um sich, wie er sagt, für seine gehorsamen Dienste und die Befreiung des Reiches das Judasgeld zu holen, ist nicht derselbe, welcher früher, während die Anderen noch zurückhielten, seine Anhänglichkeit an den Feldherrn offen aussprach und die kaiserlichen Räthe mit Grobheit abfertigte. Auch über Tell wird nur so verschieden geurtheilt, weil es diesem Charakter an Einheit zu fehlen scheint. Man fragt sich, was mußte Tell, welcher von dem Kopfe des Sohnes den Apfel schießt und Geßler zu tödten wagt, für ein Mann sein. Wir versehen uns dieser Thaten zu einem raschen Alpenjäger, der in kühnem Vertrauen auf sich und seine Waffe, ohne viel zu überlegen, beschließt und ausführt, was der Augenblick fordert. So handelte auch der Tell der Sage „im vorausgefühlten Triumphe seiner überlegenen Kunst, in einem gewissen Bramarbasleichtsinn, als rauher, wilder Gebirgsschütz, der damals noch jung und wagetoll war und vor nichts zurückbebte" [1]). Es ist wahrscheinlich, daß eine Gestalt

[1]) Vgl. Weber, „Goethe's Iphigenie und Schiller's Tell" (1839), S. 341. Goethe, der den Tell episch behandeln wollte, dachte sich ihn als einen „kolossal kräftigen Lastträger, der rohe Thierfelle und sonstige Waaren durch das Gebirg

dieser Art auch Schiller anfangs vorschwebte. Die Rettung Baumgarten's, die Weigerung, an den Berathungen der Gemeinde Theil zu nehmen, die kurzen, doch treffenden Sprüche, welche seiner wortkargen Rede Nachdruck geben, die Gewohnheit, sich in Allem selbst zu helfen, die eigensinnige Gleichgültigkeit, mit der er den Weg wählt, wo er den Hut aufstecken sah: dies Alles läßt jenen Charakter zwar nicht klar hervortreten, deutet ihn jedoch wenigstens an und widerspricht ihm nicht. Später aber zeigt uns das Drama in Tell einen ganz anderen Menschen. Der Apfelschuß sollte als eine Nothwendigkeit, die Ermordung Geßler's als eine Handlung der Nothwehr und der Gerechtigkeit erkannt werden. Darum muß Tell im ersten Falle seine Lage in alle einzelnen Momente zerlegen; er empfindet das Gräßliche, was ihm zugemuthet wird, mit der zärtlichen Angst einer Mutter und demüthigt sich vor dem Landvogte, so daß dieser selbst sein Befremden über eine Besonnenheit ausdrückt, die nach dem Urtheile der Leute nicht in Tell's Charakter lag. Nur der zweite Pfeil möchte uns an den heimlichen Trotz des Alpenschützen erinnern. Man hat gemeint, ein Tell, der solche Empfindungen aussprach, durfte gar nicht schießen; Andere entgegnen, des Vogtes Drohung, sein Kind mit ihm zu tödten, zwang ihn dennoch dazu. Dann steht wenigstens fest, daß ein Vorgang, der so peinliche Gefühle erweckt, sich nicht mehr für die poetische Behandlung eignet. Auffallender ist noch der Monolog, in welchem Tell selbst, wie vormals Don Cesar in einem ähnlichen Falle, die Ermordung Geßler's motivirt. Diese weiche Stimmung, diese ruhige Ueberlegung, diese klare und ausführliche Darstellung seiner Lage zeigen uns den Befreier von einer ganz anderen Seite, und eine solche Umwandelung kann der schwere Ernst des Augenblickes nicht hinreichend erklären. Schiller wollte aus den Motiven alles Rachsüchtige und Leidenschaftliche entfernen. Es ist auch an sich wohl denkbar, daß Jemand sich zu einer solchen That mit dieser ruhigen Besonnenheit vorbereitet. Sollen wir nun aber in ihr den wahren Charakter Tell's erkennen, so mußte er auch früher nicht

---

herüber und hinüber zu tragen sein Lebenlang beschäftigt, ohne sich weiter um Herrschaft und Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe trieb und die unmittelbarsten persönlichen Uebel abzuwehren fähig und entschlossen war". Es fehlt hier für die Phantasie ein Zusammenhang zwischen diesem Gewerbe und der Heldenthat; man müßte wenigstens voraussetzen, daß dieser Packträger auch sein Lebenlang den Bogen zu führen gewohnt gewesen, da wir offenbar eine Schützensage vor uns haben.

seine Landsleute bitten, ihn aus dem Rath zu lassen, da er nicht lange prüfen oder wählen könne. Nur rasche Entschlüsse und kühne Thaten konnten ihn im Volke bekannt gemacht haben. Es ergibt sich aus dem Ganzen, daß Schiller sich nicht getraut, den Charakter so durchzuführen, wie er ihn anfangs aufgefaßt, und daß seine Meisterschaft in der sentimentalen Darstellung ihn verleitet, dem Befreier allmählich eine ganz andere Gestalt zu geben. Die Unfähigkeit, den sentimentalisch-idealen Standpunkt zu verändern, kommt auch zum Vorschein, wo Schiller nur nachzubilden hatte. Die Turandot von Gozzi (1802) konnte er nicht übersetzen, ohne das Burleske mit ernstem Pathos und Tiefsinn zu verfälschen. Im Macbeth wurde der kecke Pförtner ein frommer Betbruder und den grotesken Hexen gab er den Ernst der Aeschyleischen Eumeniden, obgleich doch diese das Heilige und jene das Böse vorstellen.

Nachdem wir uns im Allgemeinen den Reichthum an Charakteren und ihre Durchbildung vergegenwärtigt, gehen wir zu einem Vergleiche derselben mit denen des antiken Dramas über. Hier stellt sich in einer wichtigen Beziehung eine große Aehnlichkeit heraus, die aber keineswegs wünschenswerth ist. Schon 1797 machte Schiller die Entdeckung, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen seien, wie er sie in Shakspeare's und in Goethe's Stücken finde. So sei Ulysses im Ajax und Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so sei Kreon im Oedipus und in der Antigone blos die kalte Königswürde. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder und ihre Züge seien permanenter und fester. Die Wahrheit leide dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt seien als bloßen Individuen. Auch Humboldt hieß dies gut. Er schrieb, es sei Mangel an ächtem und großem Kunstsinne, der Charakterzeichnung einen viel wichtigeren Antheil an der tragischen Wirkung beizumessen, als ihr zukommt. Hierzu bemerkt Schlesier mit Recht [1]: Die Alten wurzelten so tief im Gebiete des Anschaulichen und lebendig Individuellen, daß sie ohne Gefahr nach dem Symbolischen trachten konnten. Dagegen möchten die Neueren, ohnehin mehr auf das Ideal gerichtet, in diesem Streben, das Poetische zu steigern, es zuerst verlieren. Zu welchen Ungestalten habe es die neuere Romantik und die spätere Goethe'sche

[1] A. a. O., 334.

Dichtung gebracht. Die Gestalten sind in den antiken Dramen noch aus einer anderen Ursache solche Abstracta. Der ganze Reichthum an Handlungen und Verhältnissen und die reale Vielseitigkeit der Charaktere entwickelte sich im Epos. Die Tragödie war gleichsam die Blüthenkrone der epischen Poesie. Deshalb lag für die alten Dramatiker die Versuchung nahe, sich nicht mit einer vollständigen Exposition und einer ausführlichen Charakterzeichnung aufzuhalten. Bei uns ist die Tragödie nicht der Abschluß eines epischen Cyklus. Sie kann auch bei einem geschichtlichen Stoffe keine ins Einzelne gehende Kenntniß voraussetzen; sie muß den Stoff, Verhältnisse, Charaktere von Neuem erschaffen und uns über dies Alles selbst unterrichten. Goethe war ebenfalls gleich der Meinung, daß in den Gestalten der alten Dichtkunst wie in der Bildhauerkunst durch den Styl ein hohes Abstractum gewonnen worden. In dieser Hinsicht können aber die Alten durchaus nicht unsere Führer sein, sondern hier ist Shakspeare das einzige und unübertreffliche Muster [1]). Nicht nur die Charaktere Schiller's, sondern auch die der meisten deutschen Dichter sind nur aus moralischen Eigenschaften zusammengesetzt. Ein solches Moment muß nun allerdings die Grundlage bilden, aber man darf nicht vergessen, daß der Charakter des Menschen sich nicht allein in dem sittlichen Werthe seiner Handlungen zeigt, sondern daß Geschlecht, Alter, Temperament, Neigungen und Gewohnheiten, Stand und Gewerbe, Betragen und Sprache, daß Alles, was man mit dem vielumfassenden Namen der Sitten bezeichnen kann, ebenso die Charaktere unterscheidet und wie es in der Wirklichkeit lebendig hervortritt, so auch auf die poetische Darstellung Anspruch macht. Lernt man nur den moralischen Zustand der Personen kennen, so bleiben sie ideale Abstracta, die sich der Phantasie nicht einprägen; verbindet sich aber mit der moralischen Charakteristik die Zeichnung der Sitten, so werden die Schemen zu lebendigen Wesen, die sich uns in einer vielseitigen Individualität mit der sinnlichsten Bestimmtheit darstellen. Es ist zwar richtig, daß eine solche Besonderheit, zumal da sie gern zur Caricatur wird, hauptsächlich dem Lustspiele angehört; aber Shakspeare hat gezeigt, daß auch die tragische Dichtung sich ihrer bedienen kann und muß, wenn sie uns wahre Menschen vorführen will. Bei Schiller wird man Einiges finden, was auf Richtungen des Temperamentes oder auf eigenthümliche Sitten hindeutet, aber die Züge sind kaum kenntlich. Im Ganzen be-

[1]) An diesen Gegensatz erinnert auch Hegel, „Aesthetik", III, 568.

schäftigen alle seine Personen immer nur unser moralisches Urtheil; vor der Phantasie schweben sie wie zerfließende Traumbilder, während uns Shakspeare sogleich mit einer lebendigen Welt umgibt. Ein Erzpriester und ein Ritter, ein Minister und ein Sennhirt werden natürlich auch bei Schiller Lebensweise, Stand und Gedankenkreis zu erkennen geben, ebenso der Sentimentale und der Verstandesmensch, der Schwärmer und der Realist sich nicht blos moralisch unterscheiden, wie man denn wol einräumen kann, daß die Gattungen kenntlich gemacht sind; so weit aber geht die Charakteristik selten oder nie, daß sie nun auch in der Gattung mit schärferen Umrissen die Individuen absonderte. Wie wenig treten an Louison und Margot, welche in Rheims bei dem Krönungsfeste die Schwester sehen wollen, die individuellen Züge hervor. Der Ersteren fällt bei ihrem theilnehmenden Herzen die Bläße Johanna's auf, die Andere hat nur Augen für den weltlichen Glanz derselben; wie Viele merken diesen Unterschied? Die Zeichnung muß undeutlich genug sein, wenn man z. B. darüber streiten kann, ob der Flurschütz Stüssi eine komische Figur sein solle oder nicht. Was hätte Shakspeare aus der Tafelscene in den Piccolomini gemacht; wie ämsig hätte er die Gelegenheit benutzt, uns Wallenstein's Generale zu charakterisiren und interessant zu machen. Aber sie erscheinen auch hier nur als gemeine Handlanger oder als Nullen, und wenn schon ein leichtfertiger Isolani, oder jener Tiefenbach, welcher den Burgunder nur in den Beinen fühlt und die Urkunden mit einem Kreuz unterschreibt, nicht zu verwechseln sind, so kann hier doch nicht von der Entfaltung einer charakteristischen Gemüthsart und ausgeprägter Sitten die Rede sein, sondern sie sind nur wie mit einem Striche von Rothstein gezeichnet. Dieser Mangel an Besonderheit findet sich in allen Dramen Schiller's, und man glaubte daher lange, daß Wallenstein's Lager, welches eine ganz vereinzelte Ausnahme ist, zum größten Theile von Goethe verfaßt sei. Höher aber ist die Abstraction nicht getrieben als in der Braut von Messina, wo die Personen blos der Gedanken wegen da zu sein scheinen. Hiernach kann man nur bedauern, daß Schiller das Charakteristische, auf welches ihn jene Abhandlung von Hirt geführt, doch wieder dem Symbolischen nachstellte, während doch Jedes das Andere in sich aufnehmen muß [1]). Sehr unvollkommene Gestalten schienen ihm die Frauen der antiken Poesie zu sein. Der Aufsatz von Fr. Schlegel über die Diotima veran-

[1]) Ueber die symbolischen Figuren im Tell s. Hoffmeister, V, 221.

laßte ihn zu folgenden Aeußerungen: die griechische Weiblichkeit und das Verhältniß beider Geschlechter zueinander sei immer sehr wenig ästhetisch und im Ganzen sehr geistleer. Im Homer kenne er keine schöne Weiblichkeit; denn die bloße Naivetät in der Darstellung mache es doch nicht aus. Nausikaa sei blos ein naives Landmädchen, Penelope eine kluge und treue Hausfrau, Helena eine leichtsinnige Frau 2c. Und dann die Circe, die Kalypso! Die olympischen Frauen seien noch weniger weiblich schön. In den Tragikern finde er wieder keine schöne Weiblichkeit [1]). Dies oberflächliche Urtheil läßt sich nur dadurch entschuldigen, daß es einer älteren Zeit angehört. Ist denn aber eine schöne Weiblichkeit auch in Schiller's Dramen zu finden? Zwei Charakterformen hat er meisterhaft dargestellt. Jene Elisabeth von Valois wiederholt sich nach allgemeineren Eigenthümlichkeiten in der Maria und in der Isabella. Schwere Leiden bilden einen dunkeln Grund, auf welchem die Hoheit des Sinnes mit gedämpftem Lichte, wie ein sanfter Stern erscheint; in dieser Kraft des Duldens, die sich mit Milde, Zartgefühl und Anmuth verbindet, liegt die weibliche Seite des Erhabenen, und jene Frauen sind vortrefflich gezeichnet. Die weibliche Jugend ist bei Schiller durchaus sentimental, und auch hier ist die Darstellung, wenn das lyrische Pathos keine anderen Ansprüche aufkommen läßt, durchaus befriedigend. Soll nun aber eine schöne Weiblichkeit sich vornehmlich darin zeigen, daß das Seelenvolle und Sinnige sich mit den Reizen einer geistreichen Lebendigkeit, mit sinnlicher Grazie und naiver Heiterkeit verbindet, so suchen wir in Schiller's späteren Dichtungen vergebens ein Beispiel, und bei der Erinnerung an jene Julia und Eboli in den Jugenddramen, welche an diese Charakterform streifen, werden wir nicht bedauern, daß der Dichter es bei jenen Versuchen bewenden ließ. Humboldt hatte es Schiller vorausgesagt, man werde an seinen Charakteren und Schilderungen, ungeachtet der größten Consequenz, die Farbe der Natur selbst vermissen; es bleibe immer seinen dramatischen Figuren ein gewisser Glanz, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheide. Diesem Urtheil müssen wir wol beipflichten.

Auch in Betreff der Abrundung und der Gliederung der dramatischen Handlung hatte Schiller die Theorie und das Beispiel der Alten im Auge. Der Stoff, welcher zur Darstellung gewählt

---

[1]) An Humboldt, 1795, S. 359.

wird, umfaßt, besonders wenn er aus der Geschichte genommen ist, eine Menge von Begebenheiten, Handlungen und Verhältnissen, und es ist nun das erste und wichtigste Geschäft des Dichters, von dieser Masse die dramatische Fabel abzusondern. Natürlich wird die neuere Tragödie, da sie immer ein Ganzes sein, folglich auch die Katastrophe und die Auflösung enthalten muß, auch die letzten Bestrebungen und das letzte Schicksal des Helden darstellen, und insofern scheint dem Dichter keine Wahl zu bleiben. Gleichwol sind hier große Schwierigkeiten zu überwinden. Es muß nämlich dieser Ausgang der Begebenheiten, gleichsam der letzte Act der Geschichte, welcher der Inhalt des Dramas werden soll, selbst eine vollständige Handlung sein, die ihren eigenen Anfang hat und, indem sie selbst zu ihrem Abschlusse fortschreitet, auch das Ganze abschließt, und ferner muß diese abgesonderte Handlung doch wieder als der letzte Ring in der Kette des Ganzen erscheinen. Daher hat der erste Theil des Dramas gleich eine zwiefache Aufgabe zu lösen. Er wird mittels der Exposition jene abgesonderte Handlung mit dem ganzen Stoffe in Zusammenhang bringen und durch die Angabe Dessen, was vorausgesetzt werden muß, gleichsam den Grund auftragen, und ferner wird er die Collisionen vorbereiten, um welche sich jene abgesonderte Handlung bewegt. Die Mitte des Dramas zeigt uns die fortschreitende Verwickelung, indem jedes Moment ein neues hervorruft, und ein wirkliches Ende wird das Drama dann haben, wenn jener Zwiespalt völlig aufgelöst ist und die Aufmerksamkeit weder durch einen müßigen Zusatz gestört, noch durch eine neue Verwickelung auf Künftiges gelenkt wird. Diesen Sinn hat die anscheinend leere Vorschrift des Aristoteles, daß jedes Drama als ein Ganzes Anfang, Mitte und Ende haben muß. Sehen wir nun zu, inwieweit es Schiller gelungen ist, diese Forderung zu befriedigen. Wallenstein ist eins der ersten historischen Dramen in unserer Literatur. Dem Dichter war es nicht genug, den persönlichen Charakter des Fürsten und sein letztes Schicksal darzustellen, sondern die Dichtung sollte ein umfassendes Bild von den politischen Zuständen Deutschlands in dieser Zeit und von den Menschen, die eine solche Zeit schafft und zu ihren Trägern macht, enthalten. Der große Umfang des Stoffes nöthigte ihn jedoch, zwei Dramen der Exposition zu widmen, die nun keine Handlung, sondern nur dramatische Schilderungen und Charakteristiken enthalten. Der letzte Theil kann aber wieder nicht für ein Ganzes gelten, weil die Motive zu der Handlung und die Bedingungen zu den Begebenheiten, welche er darstellt, größten-

theils in jenen einleitenden Dramen entwickelt sind, die beide das Verbrechen des Helden und seinen Untergang erklären. Die drei Dramen sind daher in der That nur drei Theile eines Ganzen. Der ungemeine Reichthum des Inhaltes überflutete die engen, aber unverletzlichen Grenzen der Kunstform, und in Bezug auf die letztere muß man zugeben, daß die Dichtung weniger ein Drama sei, als eine Schilderung der Zeit und der Menschen enthalte, welche durch die Einflechtung einer dramatischen Handlung belebt ist, oder daß doch, wenn man sie als ein Drama betrachtet, die Schilderungen den Anfang der Handlung über Gebühr verzögern und ebenso ihren Fortgang lähmen und unterbrechen. In der Stuart hatte der Stoff nicht diesen Umfang. Sollte aber der traurige Ausgang auf die ersten Ursachen zurückgeführt werden, sollte das Drama uns nicht blos die tragischen Leiden der Königin, sondern auch die Hybris zeigen, mit welcher sie die Nemesis herausforderte, so widerstrebte auch dieser Stoff der dramatischen Behandlung, da die Verschuldung und die Sühne der Heldin, die Verwickelung und die Katastrophe um einen Zeitraum von zwanzig Jahren auseinander liegen. Das Drama mußte sich daher auf die Analysis beschränken; es konnte wieder nur ein Charaktergemälde werden und weniger eine Handlung als den pathologischen Zustand der Heldin darstellen, die bereits unter dem Einflusse der Nemesis steht. Schiller wußte das sehr wohl, aber er glaubte darin sich nicht von den Alten zu entfernen, vielmehr schien ihm der Stoff sich zu der Euripideischen Methode zu qualificiren, welche in der vollständigen Darstellung solcher Zustände bestehe. Durch diese Autorität gerechtfertigt, nahm er es für möglich an, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen. Es läßt sich nicht leugnen, daß namentlich bei Euripides, der so gern die ganze Exposition und die Synthese in die Prologe legt, solche Vorbilder gefunden werden, indessen darf man auch nicht erst erweisen, daß dieses Verfahren fehlerhaft ist. Gleichwol fordert uns hier Manches auf, den Dichter, der sein Drama für ein bloßes Charaktergemälde erklärte, gegen sich selbst in Schutz zu nehmen. Die bösen Verirrungen der Königin gehören allerdings der Vergangenheit an. Sie pflanzen sich jedoch nicht nur in der Erinnerung fort, sondern sie haben nicht aufgehört zu wirken, und es tritt manches Neue hinzu, was das Geschehene nicht als ein völlig Vergangenes erscheinen läßt. Maria ist nämlich am Anfange des Dramas durch ihr Schuldgefühl nicht so gebeugt, daß sie gänzlich resignirt haben

sollte. Will sie auch nicht Elisabeth verdrängen, so behauptet sie doch ihr Recht auf die Krone Englands; sie bleibt in Verbindung mit den Feinden der Königin, sie läßt sich den Verrath ihres Ministers gefallen, sie weist die schwärmerischen Abenteurer nicht zurück, welche durch ihre Anmuth und durch den wohlverdienten Ruf ihrer Leichtfertigkeit zu unvernünftigen Wünschen und verbrecherischen Plänen verleitet werden; sie will, obgleich die Last einer solchen Vergangenheit auf ihr liegt, noch einmal an Leicester's Hand in das Leben treten, sie ist nicht gedemüthigt genug, um nicht noch Andere demüthigen, hassen und vernichten zu wollen: dies Alles macht die ganze Vergangenheit wieder lebendig. Ueberdies haben auch ihre Feinde noch nicht Alles gethan; denn nicht die Entscheidung des Gerichtshofes, sondern die Bestätigung des Urtheils durch Elisabeth ist, äußerlich genommen, der eigentliche Abschluß der Begebenheiten, und der von dem Ganzen abgesonderte Gegenstand des Dramas ist eben darin zu suchen, daß Maria durch diejenigen Handlungen, welche uns das Drama selbst darstellt, die Bestätigung des Urtheils und die letzte Entscheidung ihres Schicksals herbeiführt. Da also die nächsten und gewichtigsten Ursachen der Katastrophe wirklich nicht vorausgesetzt sind, sondern in bestimmten Handlungen liegen, die sich nebst ihren Ursachen und Folgen vor unseren Augen entwickeln, so kann man wohl annehmen, daß der Dichter auf eine sehr kunstreiche Weise jenen Haupttheil der Handlung, welcher nicht dargestellt werden konnte, ersetzt hat, und daß die Dichtung sich zu einem wirklichen Drama erhebt.

Von der Jungfrau von Orleans ist nur zu sagen, daß sie sich durch eine musterhafte Anordnung auszeichnet. Anders ist es wieder mit der Braut von Messina, deren Plan doch, da hier kein gegebener Stoff zu bewältigen war, sich den Kunstforderungen leichter hätte fügen sollen. Die Fabel des Königs Oedipus reizte Schiller bereits, als er noch am Wallenstein arbeitete, einen ähnlichen Stoff zu erfinden. Es schien ihm unermeßliche Vortheile zu gewähren, daß die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebe, zum Grunde gelegt werden könne, indem diese Handlung schon geschehen sei. Das Geschehene als unabänderlich sei fürchterlicher; die Furcht, daß etwas geschehen sein könnte, afficire mächtiger als die, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus sei gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles sei schon da und werde nur herausgewickelt. Dies könne in der kleinsten Handlung geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so com-

plicirt seien [1]). Nach diesem Vorbilde ist nun auch die Fabel der Braut von Messina erdichtet. Dort wie hier knüpft sich die Katastrophe an die Enthüllung eines Geheimnisses. Im Oedipus bilden jedoch die ernstlichen und lange Zeit fruchtlosen Bemühungen, das Dunkel, welches die Vergangenheit bedeckt, zu zerstreuen, die eigentliche Handlung des Dramas, während bei Schiller alle Personen, obgleich die Umstände sie oft genug dazu auffordern, weder Nachforschungen anstellen, noch einander Mittheilungen machen, bis denn, nachdem in dieser künstlichen Nacht Alles zu Grunde gegangen, der erste Lichtstrahl einen unheilbaren Schaden entdecken läßt. Gewiß hat es dem Dichter unsagliche Mühe gekostet, für jene Dunkelheit natürlich scheinende Ursachen zu erfinden. Manches läßt sich rechtfertigen, Anderes ist ganz unhaltbar. So ist es hinreichend motivirt, daß die Fürstin ihren Söhnen so lange nichts von der Schwester sagt. Don Manuel entdeckt zuerst dem Chore sein Verhältniß zu Beatrice. Wir erfahren zugleich, daß diese sich selbst ein Geheimniß sei und auch ihn nicht als Fürsten Messinas kenne. Er selbst hat sein Glück so lange verschwiegen, um nicht den Neid des Schicksals zu erregen, und auch nicht nach Beatricens Abkunft geforscht, weil ein Aufschluß über solche Dinge sein Glück nicht steigern, aber möglicherweise gefährden konnte. Wie kommt ein junger Mensch zu solchen Grillen? Seltsam bleibt dabei noch, daß der alte Diener der Fürstin niemals mit Manuel in dem Kloster, welches Beide so oft besuchten, zusammentraf. Der Dichter hätte es nicht versäumen sollen, auch diesen Umstand, damit er uns nicht bedenklich macht, gleich anderen Wahrscheinlichkeiten zu leugnen. Cesar findet nun Beatrice auf und erklärt sie, indem er ihr das Jawort erläßt, für seine Braut. Das Entsetzen, welches sie stumm macht, sieht er für ein sittsam Schweigen an! Dieser Vorgang ist unbegreiflich, da er einer Scene aus dem Raube der Sabinerinnen gleicht, und eine natürliche Association der Vorstellungen bringt den Chor auch gleich auf die Korsaren. Schiller konnte jedoch die Sache nicht ändern oder es wäre das ganze Gebäude zusammengefallen. Denn Cesar ermordet nachher den Bruder, weil er ihn in den Armen Derjenigen sieht, die er, da sie nicht widersprochen, als seine Verlobte betrachtet, und hätte er Beatrice jetzt nur zu einem Worte Zeit gelassen, so wäre die ganze Geschichte zu Ende gewesen. Die Söhne theilen darauf der Mutter mit, daß sie außer Beatrice noch zwei Töchter begrüßen solle.

---

[1]) An Goethe, 1797, Nr. 365.

Manuel, der immer zurückhaltend gewesen, bittet, sich nicht näher erklären zu dürfen, Cesar gesteht sogar mit Selbstzufriedenheit, daß er nichts weiter von der Geliebten wisse, da es ihm genug gewesen, ihr ins Auge zu schauen. Die Mutter läßt sich beschwichtigen, doch scheint es, hatte sie hinlängliche Gründe, ein solches Verlöbniß eine thöricht kindische That zu nennen. Die Enthüllungen fangen damit an, daß Isabella ihre Tochter, die inzwischen, wie man glaubt, von Mauren geraubt ist, Beatrice nennt. Cesar, welcher nicht einmal den Namen seiner Braut kennt, bleibt ruhig, Manuel ist jedoch betroffen. Da aber der alte Diener erzählt, daß Beatrice dem Begräbnisse des alten Fürsten beigewohnt, so hofft er wieder, daß er sich täusche, denn seine Beatrice hatte, soviel er wußte, das Kloster nie verlassen. Dies entspricht jenen Scenen im Oedipus, in welchen man der Wahrheit auf der Spur ist, aber durch eine scheinbare Abweichung in den Nebenumständen wieder irregeleitet wird. Cesar ist inzwischen schon zur Verfolgung der Räuber fortgeeilt. Er hatte seine Unbekannte zuerst bei jenem Begräbnisse gesehen; hätte er jetzt ebenfalls die Mittheilung des Dieners gehört, daß die Tochter der Fürstin dagewesen, so würde dieser Umstand zur Entdeckung des Geheimnisses geführt haben. Nachdem die Sache erzählt ist, kann er zurückkehren, um zu fragen, in welchem Kloster seine Schwester gewohnt, da er dieselbe ohne irgend ein Erkennungszeichen doch nicht suchen könne. Die Mutter nennt ihm das Kloster der heiligen Cecilia, worin für diesen Bräutigam nichts Verfängliches liegt. Jetzt ist aber Manuel natürlich schon fort, der dies Kloster sehr wohl kannte. Kurz vorher hatte er die Mutter auch beschworen, ihm Beatricens bisheriges Asyl anzugeben, da aber trieb sie ihn zur Eile an und hatte zu diesem einzigen Worte keine Zeit. In einem solchen Versteckspiele wird Niemand die Weisheit des Schicksals und der dramatischen Kunst erkennen wollen. Manuel kehrt zurück, auch Beatrice erscheint. Einige Fragen machen seine Ahnungen zur Gewißheit: es ist die Schwester, die er in seinen Armen hält. Damit aber auch jetzt nicht das Gräßliche noch durch eine Erklärung vermieden wird, muß der hereinstürmende Cesar den Bruder, ohne eine Antwort zu erwarten, in toller Wuth niederstoßen. So viel Unvernunft war Schiller genöthigt, dem Schicksale und den Menschen beizulegen, damit die Fiction sich behauptete, und die Moralisten könnten aus dem Ganzen auch die Lehre ziehen: der Uebel größtes ist das Schweigen! In dem Drama von Leisewitz ist Alles klar und einfach; Schiller hat den Plan desselben verdorben,

indem er das Geheimniß aus dem Oedipus und die Schicksalsidee in ihn hineinkünstelte. Julius von Tarent ist ein träumerischer Platoniker, sein Bruder Guido ein Realist, den in Allem das reizbarste Ehrgefühl leitet. Beide lieben Blanca; sie ist dem Ersteren zugethan, aber Guido hat sie öffentlich als seine Braut proclamirt und gibt seine Ansprüche nicht auf, weil Schönheit der Preis der Tapferkeit ist (ein Satz, welchen auch der Chor in der Braut von Messina auf den gleichen Fall anwendet), und weil Julius, der schon als Thronerbe einen unverdienten Vorzug genießt, ihm nicht auch hier in den Weg kommen soll. Der Vater hofft der Sache damit ein Ende zu machen, daß er Blanca ins Kloster schickt. An seinem Geburtstage gelingt es ihm, eine Aussöhnung zu Stande zu bringen. Bald aber hadern die Brüder von Neuem; denn Guido erbietet sich zwar, nicht mehr an Blanca zu denken, wenn auch Julius ihr entsagt; dieser aber will es nicht, da er sich selbst vernichten müßte und da die Leidenschaft des Bruders, wie auch jener Vorschlag zeige, eine bloße Grille ist. Julius beschließt, Blanca zu entführen und mit ihr das Vaterland zu verlassen. Er nähert sich in einer Nacht dem Kloster mit Bewaffneten. Da versperrt ihnen Guido den Weg. Julius befiehlt den Dienern, dem Prinzen die Hellebarden vorzuhalten. Bei dieser tödtlichen Beleidigung geräth Guido in Wuth und ersticht den Bruder. Schiller selbst hatte es einmal gesagt, daß frei erfundene Stoffe für ihn eine Klippe sein würden. Die Bewunderung der griechischen Tragödie verleitete ihn aber dennoch zu diesem verwegenen Versuche und er meinte sogar, man müßte, um für das Schicksalsdrama eine Verkettung von Unglücksfällen zu erhalten, eine dem Hause des Atreus und des Lajus ähnliche Familie erfinden, als ob Volkssagen gemacht werden könnten.

Der Tell hat keine ganz einfache Fabel. Man kann schon über die Haupthandlung zweifelhaft sein. Sollen wir die persönliche Geschichte Tell's als den eigentlichen Gegenstand des Dramas betrachten, dann bleibt es befremdend, daß so viel Bedeutendes ohne ihn unternommen wird und daß die Handlung fortgeht, nachdem er sich und sein Haus von dem Verfolger befreit. Sieht man wieder die Gährung im Volke, die Berathung seiner Repräsentanten und den Aufstand als die Hauptsache an, so wird dies Interesse durch die Geschichte Tell's verdeckt, da der bloße Ausdruck der Volksstimmung und selbst jene Berathung keine entscheidenden Folgen haben und auf die Ermordung Geßler's ein solches Gewicht gelegt ist, daß die Erstürmung der Schlösser und die Ver-

jagung der anderen Vögte nur als ein leichtes Geschäft erscheint, an dem sich daher auch Tell selbst, als ob dies unter seiner Würde wäre, nicht mehr betheiligt. Außerdem haben Melchthal und vornehmlich Bertha und Rudenz in dem Drama noch ihre eigene Geschichte. Diese Bedenken werden jedoch nicht mehr erheblich erscheinen, wenn man erwägt, daß die Natur des Stoffes den Dichter nöthigte, die Einheit der Handlung durch die Einheit des Interesses zu ersetzen. Was jenen Einzelnen begegnet, das steht im engsten Zusammenhange mit dem Zustande des Volkes, und darum haben sie bei der persönlichen Nothwehr auch den Vortheil des Ganzen im Auge, wie umgekehrt die Masse solche an Einzelnen verübte Gewaltthaten als eine allgemeine Rechtsverletzung empfindet. Alle Ereignisse und Handlungen werden daher durch die Befreiung der Schweiz zu einer Einheit verbunden und sie ist der eigentliche Gegenstand des Dramas, wobei Tell mit Dem, was er ist und leidet und thut, nur in dem Vordergrunde steht. Gleichwol zeigt der Entwurf an zwei Stellen ein unbegreifliches Versehen. Auf dem Rütli denkt außer Baumgarten Niemand mit einer Sylbe an Tell, obgleich man doch wenigstens bei der Ausführung der Beschlüsse vorzüglich auf ihn rechnen mußte, und Tell wieder vergilt diese Vergeßlichkeit mit einer eben solchen Gleichgültigkeit; denn als er Geßler in der hohlen Gasse erwartet, denkt er, indem er seine Lage betrachtet und sein Vorhaben motivirt, an alles Mögliche, nur nicht an die Noth des Vaterlandes, nur nicht daran, daß die auf dem Rütli beschlossene Volkserhebung sofort auf die Ermordung des gefährlichsten Tyrannen folgen mußte, wenn er selbst vor der Rache der anderen Vögte geschützt sein und das Land wirklich frei werden sollte. Beide Scenen gaben dem Dichter Gelegenheit, ja sie forderten ihn dazu auf, das Allgemeine und das Persönliche zu verknüpfen, und wir können jetzt immer nur sagen, daß jene Einheit zwar nicht fehle, daß sie aber nur gedacht und nicht klar ausgesprochen sei [1]).

Merkwürdig ist es, daß Schiller an die wichtige Regel des Aristoteles, man solle das Ende nicht hinter das Ende verlegen, sich mehrmals nicht gekehrt hat, obgleich sie ihm wohlbekannt war. Bald soll ein Zusatz die Auflösung vervollständigen, bald eine wichtige Folge andeuten, bald eine falsche Auffassung verhindern, und

---

[1]) Man müßte sich denn daran genügen lassen, daß Tell nach der Ermordung Geßler's ausruft:

Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld ꝛc.

doch ist es für uns ein Bedürfniß, nachdem der Schlag gefallen, in stiller Sammlung bei dem Hauptpunkte zu weilen. Wenn Wallenstein ermordet ist, wer achtet noch darauf, daß die Terzky sich vergiftet. An Octavio's Belohnung und an seine Heuchelei glauben wir ohne ein Postscriptum. Der fünfte Aufzug der Maria Stuart ist eine Dichtung von hinreißender Schönheit. Diese gegenseitige Treue der Herrin und der Diener, in welcher Hochherzigkeit und Zartsinn einander durchdringen, die feierliche Vorbereitung zu dem letzten Gange, bei welcher das Herz sich von den Resten des irdischen Grames völlig befreit, seinen Haß und seine Liebe opfert, um sich mit Sphären zu befreunden, zu welchen die Welt und der Tod nicht auffsteigt, sind niemals wieder mit dieser stillen Erhabenheit dargestellt. Aber der Dichter gönnt es uns nicht, daß wir es ruhig empfinden, wie den Menschen, den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal adelt. Leicester muß die Hinrichtung schildern, um durch die peinlichsten sinnlichen Eindrücke in uns die höhere Stimmung zu vernichten, wovor doch Schiller selbst gewarnt hatte, und das letzte Auftreten der Elisabeth stürzt uns wieder in die Gemeinheit des irdischen Treibens. Im Tell wird nach dem Schlusse noch Johann Parricida eingeführt, damit wir nicht die Ermordung Geßler's für eine solche eigennützige Unthat halten wie die des Kaisers. Aber mit Recht bemerkt Raumer von dieser Parallele, daß sie erst unser sittliches Urtheil unruhig mache. Nur die beiden anderen Dramen sind nicht durch solche Auswüchse entstellt.

Endlich würde die Betrachtung der dramatischen Anordnung noch eine Prüfung der Motive erfordern. Man kennt Goethe's Mittheilung, daß Schiller bei seinem raschen Wesen sich nicht gern mit Vorbereitungen aufhielt, doch sind manche Dramen, z. B. die Jungfrau und der Tell, sehr reich an Motiven, und bei der Braut von Messina scheint die Erfindung derselben den Dichter mindestens ebenso sehr als die Ausführung beschäftigt zu haben. Indessen zeigte uns bereits das letzte Drama, daß diese Motive oft nicht natürlich und wahrscheinlich sind. Schiller konnte nicht begreifen, daß man jenes Schweigen in der Braut auffallend fand; denn eben in diesem Umstande, daß das eine Wort, welches alle Schrecken hätte verhüten können, nicht ausgesprochen werde, sei das Dämonische zu suchen. Wir haben aber schon gesehen, daß das Schicksal hier den Menschen mit Gewalt den Mund zuhält. Auch im Wallenstein soll das Dämonische in der Zufälligkeit der Anlässe erkannt werden. Der General besinnt sich nach seiner Unterredung mit Wrangel eines Besseren und will

demselben den Vertrag aufkündigen; aber der Oberst ist weg, als hätte ihn die Erde verschlungen. Dahin gehört auch jener verhängnißvolle Trompetenstoß, den Buttler für das Signal der anrückenden Schweden nimmt. Aber es finden sich auch Beispiele anderer Art. Am Anfange der Stuart soll Paulet in die Gemächer der Königin dringen, damit wir aus seiner Unterredung mit der Kennedy und mit Maria die Verhältnisse kennen lernen. Dies wird dadurch motivirt, daß ein Schmuck in den Garten herabgeworfen ist, mit dem man den Gärtner habe bestechen wollen. Ein solcher Verdacht ist aber völlig grundlos; es ist auch später von einem Gärtner nicht die Rede, und so bleibt zu bedauern, daß die Lächerlichkeit eines Polterers diesen braven Mann einführt und das Drama eröffnet. Als Paulet später der Elisabeth seinen Neffen vorstellt, erwähnt er zu seiner Empfehlung, daß derselbe ihm Briefe ausgeliefert, die ihm die schottischen Verbannten an Maria mitgegeben. Abgesehen davon, daß Paulet nach seinem Charakter eine solche Untreue seines Neffen nicht rühmlich finden sollte, wird auch von diesen wichtigen Briefen nicht im mindesten Notiz genommen, obgleich alle Minister zugegen sind. Im Tell sollen wir aus dem Munde des Helden selbst erfahren, wie er sich aus dem Herrenschiff von Uri gerettet. Der Dichter läßt daher jenen Fischer auftreten, der früher sich weigerte, den verfolgten Baumgarten zu retten. Mit diesem muß Tell zusammentreffen und ihm den Hergang erzählen. Nun ist es aber gewiß unwahrscheinlich [1], daß dieser weichliche Fischer, während bei einem fürchterlichen Sturme Blitze, Regen und Hagel aus den Wolken niederrauschen, mit seinem Knaben vor der Hütte verweilt, da sie in keiner anderen Absicht hinausgegangen zu sein scheinen, als um einen Landsmann zu begleiten, der sich bei einem solchen Unwetter auch nicht hätte auf den Weg machen sollen. Es passirt hier Hoffmeister [2], daß er den Hagel leugnet, obgleich er selbst wenige Zeilen vorher die Worte des Knaben anführt:

Es hagelt schwer; kommt in die Hütte, Vater.

Man kann wol nur annehmen, daß die Nachricht von der Gefangennehmung Tell's, welche den Fischer in die Stimmung des Königs Lear versetzt und ihm die Worte desselben in den Mund legt, ihn gegen den Aufruhr in der Natur unempfindlich macht.

---

[1] Weber a. a. O. 350.
[2] V, 186.

Bei der Vergleichung der Dramen Schiller's und der antiken Tragödie haben wir endlich noch die Ausführung ins Auge zu fassen. Jener Gegensatz zwischen der sentimentalen und der naiven Behandlung, den wir bei der Betrachtung der lyrischen Dichtungen zum Grunde legten, kann hier nicht in aller Strenge zur Anwendung kommen. Dem sentimentalen Style sind eine vorwiegende Reflexion und die Aufnahme lyrischer Elemente eigen; jene erste durchdringt jedoch auch schon bei Euripides die Darstellung des Thatsächlichen, und die Lyrik macht bei Aeschylus und, wenngleich in geringerem Grade, auch bei Sophokles in manchen Dramen den Dialog fast zur Nebensache. Es fehlte also Schiller nicht an Autoritäten, auf welche er sich bei seiner Darstellungsweise beziehen konnte. Andererseits erkannte er doch aber aus der Behandlungsart der Tragödien bei den Griechen auch wieder, daß der ganze cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden [1], und es heißt ihm recht den Nagel auf den Kopf getroffen, daß Aristoteles das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten setzt [2]. Auch Goethe war der Meinung, daß Alles auf dem Glück der Fabel beruhe, und forderte später einmal Schiller auf, sich mehr auf das dramatisch Wirkende zu concentriren. Der Letztere entgegnete, er glaube selbst, daß unsere Dramen nur kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen sein sollten, aber dazu gehöre dann allerdings eine ganz andere Fülle der Erfindung, um die sinnlichen Kräfte ununterbrochen zu reizen und zu beschäftigen. Ihm möchte dies Problem schwerer zu lösen sein als einem Anderen, denn ohne eine gewisse Innigkeit vermöge er nichts, und diese halte ihn gewöhnlich bei seinem Gegenstande fester, als billig sei [3]. So kommt denn in der That das Factische bei Schiller niemals für sich selbst zur Geltung. Er läßt meistens seine Personen sich über Handlungen und Schicksale mit dem idealen Schwunge, mit jener ernsten und tiefen Denkweise aussprechen, die ihn selbst auszeichnete, und während die Reflexion den Gang der Begebenheiten aufhält, verwischt auch diese Subjectivität die Charakteristik, die an sich schon die Gestalten nur wenig unterscheidet. Es war daher wol auch nicht vortheilhaft, daß der Dichter in der wohlgemeinten Absicht, Alles dem Geschlechtsbegriff des Poetischen anzupassen, seit der Umarbeitung

[1] An Goethe 1797, Nr. 284.
[2] Nr. 304.
[3] Nr. 842.

des Don Carlos sich wieder ausschließlich des Verses bediente, der in der Regel zur Einförmigkeit verführt. Aber nur wenige Stellen werden den Vorwurf rechtfertigen, daß Schiller's Dramen durch die Declamation entstellt seien; denn das rhetorische Pathos kann man zugeben, von der Leerheit an Gehalt, die den Begriff der Declamation vervollständigen würde, kann man jedoch nur bei Schiller's Nachfolgern sprechen, während nicht drei Dichter aufzufinden sind, deren Dramen an großen und schönen Gedanken ebenso reich wären. Auch in Betreff der Sprache, die insofern allerdings einförmig ist, als sie sich nicht nach der Verschiedenheit der Charaktere ändert, muß man nicht vergessen, daß sie wenigstens durchweg von dichterischem Adel zeugt. Die späteren Dramen lassen erkennen, daß Schiller bei seinem regen Bildungstriebe nicht müde ward, seiner Darstellung auch in diesem Punkte die höchste Vollendung zu geben. So ist die Jungfrau von Orleans unter dem Einflusse naiv gehaltener Vorbilder geschrieben. Das Verhältniß Johanna's zu ihren Schwestern hat einige Aehnlichkeit mit dem zwischen Joseph und seinen Brüdern, und die idyllische Einleitung erinnert uns daher an den einfachen Ton der biblischen Sagen. Dazu kommen noch manche andere Anspielungen auf die heilige Geschichte, z. B. auf den Tod der Jesabel, auf Samuel's Berufung, auf David's Kampf für Israel, auf Salomo's Urtheil, auf Simeon, Simson, und auf bedeutsame Aussprüche der Bibel, was den religiösen Anschauungen des Mittelalters und dem Gegenstande des Dramas sehr wohl entspricht. In anderen Scenen, namentlich wo wir an den Hof oder auf das Schlachtfeld geführt werden, hat Schiller wol Manches von Shakspeare benutzt. Sehr zahlreich sind die Anklänge an Homer. Die Voß'sche Uebersetzung hatte an eine freiere Wortstellung gewöhnt: Sätze wie diese: Der Pfeil muß fliegen, wohin die Hand ihn seines Schützen treibt, oder: Der Mensch ist, der lebendig fühlende, der leichte Raub des Augenblicks, und viele andere finden sich in Schiller's Dramen und auch in den lyrischen Gedichten. Ferner verrathen Wendungen wie folgende ihren Ursprung:

Wer sind die gottgeliebten Eltern, die dich zeugten? —
— nicht lebendig mehr
Zurückemessen werdet ihr das heil'ge Meer. —
Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich sehn;
Noch vielen von den Euren werd' ich tödtlich sein,
Noch viele Witwen machen, aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick. —
Arglist'ger! Jetzt erkenn' ich deine Tücke!

Du hast mich trüglich durch verstellte Flucht
Vom Schlachtfeld weggelockt und Tod und Schicksal
Von vieler Britensöhne Haupt entfernt,
Doch jetzt ereilt dich selber das Verderben. —
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern —
— euren tapfern Heldensöhnen
Den Tag der frohen Wiederkehr geraubt. —

Auch ganze Scenen sind nachgeahmt. So vergleicht Bertrand das Gewühl der Kriegsvölker in Homerischer Weise mit den dunklen Geschwadern der Bienen und Heuschrecken. Dann bezeichnet er die einzelnen Schaaren und ihre Führer (z. B. die heerdenmelkenden Holländer, den Mauernzertrümmerer Salsbury) mit charakteristischen Beinamen, was an den Schiffskatalog erinnert. Endlich ist die ganze Scene, in welcher Montgomery vergebens um sein Leben fleht, aus der Ilias entlehnt. Die Einfachheit und Sinnlichkeit der Homerischen Sprache, welche den Dichter zur Nachbildung reizten, konnten jedoch das Drama nicht völlig durchdringen; denn im Allgemeinen ist der Glanz des tragischen Pathos vorherrschend, und jene Anklänge beweisen, daß der Dichter vorläufig nur im Stande war, seinem Vorbilde in Einzelnheiten zu folgen. In der Braut von Messina wurde Homer ganz aufgegeben. Hier sucht Schiller mit Aeschylus wetteifernd die reichste Pracht der Sprache zu entfalten. Jede Wendung ist abgerundet, klangvoll und erhaben. Auf einzelne Nachbildungen hinzuweisen ist hier unnöthig; wir vernehmen allenthalben den Ton der antiken Tragödie, welchen zugleich antike Vorstellungen begleiten. Doch ist die Sprache rein und der Hellenismus hat hier nicht wie in jüngern Dramen ein abenteuerliches und geschmackloses Gemisch von Ausdrücken hervorgebracht, die weder griechisch noch deutsch sind. Vermuthlich wurde Schiller auch durch die vornehme Eleganz und den feierlichen Adel der griechischen Kunstbildung, welche sich in dem Style der Iphigenie und des Tasso kundgeben, auf diesen Weg geführt. [1]) Ganz anders ist es nun wieder im Tell. Das

---

[1]) Die Worte Raimond's in der Jungfrau:

Ich staune über Euch, ich steh' erschüttert;
Im tiefsten Busen kehrt sich mir das Herz!

scheinen eine dunkle Erinnerung an das letzte Gespräch zwischen Antonio und Tasso zu enthalten. Ebenso wiederholt sich in Johanna's Antwort:

Und ich bin nicht so elend, als du glaubst —

die Mahnung Antonio's:

Du bist so elend nicht, als wie du glaubst.

Leben, welches uns hier dargestellt wird, gleicht der Natur des Landes. Den Grundton bildet die liebliche Stille der Bergthäler, der schuldlose, befriedigte Sinn des Hirtenvolkes. Wie aber die Gebirge mit ihren Gletschern und Felsen aufsteigen, so verbindet sich mit jener anspruchslosen Einfalt der Seele auch ein tiefer Ernst und eine männliche Entschlossenheit. Endlich hat dieses Arkadien seine reißenden Bergströme, die donnernden Lauwinen, aufgeregte Seen und andere Schrecken, welche den Menschen nöthigen, sein glückliches Loos durch kühne Thaten zu behaupten und es sich immer von Neuem zu erkämpfen. Diese Farbe und diesen Wechsel zeigt auch die Sprache des Dramas. Neben dem Idyllischen forderten das Tragische und das Heroische einen angemessenen Ausdruck. Immer hat der Dichter vermocht, das reine Naturgefühl und die reine Naturkraft zu schildern, und weder eine Geßner'sche Sentimentalität, noch die Philosophie, noch der Thrasonismus der Heroen von Stand führen uns mit den erhöhten Farben des rhetorischen Pathos in Lebenskreise, welche der Alpenwelt fremd wären. Es finden sich einzelne Ausnahmen, wie die Klagen Melchthal's über die Blendung seines Vaters und der Monolog des Tell; aber daraus, daß hier die Aenderung der Sprache so auffällt, ergibt sich, daß Schiller im Ganzen den naiven Ton des Epos getroffen hat. Seine Vorbilder waren die alten Chroniken, die Bibel, Shakspeare und wol auch Homer. Dem Letzten sind nur wenige Wendungen entnommen, z. B.:

> Des edlen Iberg Tochter rühm' ich mich zu sein —
> Wo mir die Vettern vielverbreitet wohnen —
> Bei diesem Feuer, das hier gastlich lodert —

Vielleicht ist aber eben dieses ein Beweis dafür, daß Schiller sich nicht mehr die Manier Homer's, sondern seinen Styl anzueignen suchte.

Endlich begünstigte noch die antike Tragödie Schiller's Neigung, seine Dramen mit lyrischem Schmucke auszustatten. Schon in der Maria Stuart bediente er sich im Dialoge einer größeren Mannichfaltigkeit im Sylbenmaße, welche Abwechselung sich ja auch in den griechischen Stücken finde [1]). So wurden auch die Jamben bisweilen gereimt, an feierlichen Stellen der vollständige Trimeter aufgenommen und Monologe eingelegt, welche die Musik

---

[1]) An Goethe, Nr. 635.

begleitete. Auf diesem Wege kam Schiller endlich bis zur Einführung des Chores. Er hat sich selbst in einem Vorworte zu der Braut über diesen Versuch erklärt. Der Chor sollte die Handlung nicht in ihrem engen Kreise lassen, sondern in eine hochpoetische Welt erheben und, indem er sich über das Menschliche, welches in ihr liegt, verbreitete, die großen Resultate des Lebens ziehen und die Lehren der Weisheit aussprechen. Er sollte dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit jener kühnen lyrischen Freiheit thun, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergehe. Dadurch komme zugleich Ruhe in die Handlung, indem die betrachtende Reflexion den Zuschauer nicht der Gewalt der Affecte überlasse, sondern ihn in Stand setze, die Dinge mit einem freien Urtheile zu beherrschen. Die Gegenwart dieses richtenden Zeugen erleichtere es auch den tragischen Personen selbst, sich nach den ersten Ausbrüchen der Leidenschaft zu sammeln, wieder mit Besonnenheit zu handeln und mit Würde zu sprechen. Endlich reinige der Chor das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondere. An diesen Grundsätzen wäre nun nichts auszusetzen; wie aber schon Humboldt an dem Chore in der Braut es tadelte, daß derselbe an dem Zwiste der Brüder sich betheiligte, so hat man tausendmal diesen Widerspruch gerügt, daß die Chöre jetzt mit dem Anspruch auf eine höhere Stellung in die Leidenschaften und Verirrungen eine ausgleichende Ruhe bringen wollen und dann wieder sich selbst als Knechtsseelen bezeichnen, als Sklaven im eigenen Hause, welche blind und sinnlos durchs wüste Leben treiben [1]). Der Dichter hat dadurch, daß er seinem Chore an einer Stelle solche Worte in den Mund legt, seinen Gegnern die Waffen in die Hand gegeben; bei einer näheren Ansicht muß jenes Urtheil aber mindestens als einseitig erscheinen. Seiner äußeren Stellung nach ist der Chor in der Braut allerdings nicht sehr respectabel. Er unterwirft sich, seine Schwäche bekennend, dem eingewanderten Heldengeschlechte, welches ihm das Land beschützt. Weniger noch verträgt es sich mit seiner Würde, daß er sich von der Feindschaft der Brüder anstecken läßt. Schiller glaubte, er könne seinen Chor einmal als wirkliche Person und als blinde Menge mithandeln lassen, wenn derselbe nur da, wo er als ideale Person und als wirklicher Chor auftrete, mit sich selbst Eins sei.

---

[1]) Heinr. Collin, S. W. V, 49.

Wenn aber auch die antike Tragödie dem Chor das συναγωνίζεσθαι gestattet, so ist durch keine Beispiele zu rechtfertigen, daß er hier an den Verirrungen Theil nimmt, die er rügt. Diese Parteistellung bleibt also fehlerhaft; darum wollen wir jedoch nicht übersehen, daß sie kaum in zwei oder drei Scenen hervortritt, und daß sonst in keinem Falle der Chor eine so blinde und sinnlose Menge ist. Seine Besorgnisse, seine Warnungen und Ermahnungen, mit denen er die Handlung begleitet und auf die Personen einzuwirken sucht, entsprechen ganz der Rolle, die ihm die griechischen Dichter zutheilen, und endlich in der Todtenklage, in den Betrachtungen über das ernste und geheimnißvolle Spiel der Lebensmächte, zuletzt als er selbst erschüttert, doch mit Ehrfurcht vor der heiligen Themis, den Rachegeistern, welche das Verbrechen aus der nächtlichen Tiefe heraufrief, ihr Opfer übergibt, sichert er sich die volle Würde der tragischen Erhabenheit.

Die Räuber zeigen uns am vollständigsten, mit welchen großen Gaben die Natur den Dichter ausgestattet; die letzten Dramen, mit welchem glücklichen Erfolge er dieselben ausgebildet, indem sein reger Geist ihn antrieb, unermüdlich zu forschen und zu schaffen. Wie in anderer Hinsicht, so wird auch nach ihrem Verhältnisse zum Alterthume die Jungfrau von Orleans als der erste Höhenpunkt einer classischen Kunstbildung zu betrachten sein. In keinem anderen Drama hat sich der Reichthum der romantischen Welt so innig mit den reinen Darstellungsformen des Alterthums verbunden. Nunmehr wollte sich der Dichter überbieten, und es wurde in der Braut von Messina nicht mehr der Geist der antiken Kunst, sondern der Buchstabe zur Richtschnur genommen. Im Tell sehen wir Schiller wieder auf den richtigen Weg zurückkehren, und wenn dieses Drama der alten Kunst insofern fremd ist, als es nicht das tragische Element aufnimmt, so steht es mit ihr doch wieder wegen der naiven Behandlung des Stoffes in einem näheren Zusammenhange als jedes andere, und es tritt uns zum zweiten Male der Gegensatz zwischen der üppigen, doch rohen Naturkraft, welche sich in den Räubern kundgab, und der reifsten künstlerischen Durchbildung entgegen.

Die, soweit es möglich war, auch auf das Einzelne hinweisende Analyse der lyrischen Dichtungen, der kritischen Abhandlungen und der Dramen hat uns mit dem Bildungsgange des Dichters bekannt gemacht, und wir fanden, daß er rastlos bemüht war, die theoretischen Ansichten des Alterthums und ihre Kunstwerke auszubeuten.

Manches wurde nicht richtig von ihm aufgefaßt; in Anderem verführten die Vorbilder selbst, weil sie einer ganz heterogenen Zeit angehören oder auch mangelhaft sind. Im Ganzen ist nachgewiesen, daß der Dichter sich ohne die Hülfsmittel, welche ihm die antike Welt darbot, nicht zu seiner Höhe emporgeschwungen. Anfangs schätzte er nur die moralische Größe der Alten. Doch auch Einflüsse dieser Art waren überaus wichtig, wenn Schiller's sittlicher Idealismus, welcher den innersten Kern seines menschlichen und auch seines poetischen Charakters ausmacht, durch jene ersten Eindrücke zur Lauterkeit und Festigkeit gelangt ist. Die Bekanntschaft mit der antiken Poesie lehrte ihn dann das Maßvolle und das Natürliche achten, und nachdem er einmal die Wahrheit erkannt, daß nur das Gesetz die Freiheit, nur Bildung uns die Natur wiedergeben könne, erschien auch seine Poesie in allen Richtungen der Idealbildung und der Darstellung als eine Kunst. Schiller mußte, wie Humboldt früh erkannte, immer ein moderner Dichter bleiben, aber er stand unter allen modernen den Griechen am nächsten, weil sich in seinen Schöpfungen die Formen, welche dort der Natur entsprangen, mit innerer Nothwendigkeit erneuerten. Dazu kam die mehr und mehr wachsende Befreundung mit dem naiven und dem realistischen Elemente, und wenn die Aufnahme desselben wesentlich den poetischen Werth der Kunstwerke bedingt, so kann der Nutzen, welchen die antike Poesie dem Dichter auch in dieser Hinsicht gebracht, nicht hoch genug angeschlagen werden. Seine lyrischen Dichtungen zeigten, daß es ihm oft gelang, seine Natur gänzlich umzuwandeln. In den Dramen vermissen wir diesen letzten Schritt zur plastischen Besonderheit. Sie sprechen mehr zum Geiste als zur Phantasie, doch nöthigt der mächtige Strom der Gedanken die letztere, mit ihren Ansprüchen zurückzuhalten, und außerdem geben die malerischen Schilderungen und der Hinblick auf große Weltverhältnisse vornehmlich dem Wallenstein, der Jungfrau und dem Tell einen bedeutenden Reichthum an sinnlichem Leben. Das historische Drama machte, da sich die deutsche Bühne jetzt fast nur mit der Tragik im Familienleben beschäftigte, einen überwältigenden Eindruck. Selbst als die Piccolomini aufgeführt wurden, blieb man, von der Macht dieses großartigen Bildes ergriffen, in Schlegel's Hause, wo man Schiller nicht liebte, bis in die Nacht hinein auf und enthielt sich in scheuer Achtung vor dem Geiste des Dichters jedes Tadels.

Wie viel Gewicht man auch auf einzelne Mängel legen mag,

sie werden reichlich durch größere Vorzüge vergütet. Die Wechselbeziehung, in welcher Schiller und unsere Nation stehen, die gleiche Richtung des Geistes und die gegenseitige Einwirkung, ist die Ursache davon, daß jene Mängel ebenso wie die Vorzüge einen nationalen Charakter haben, und kein Dichter verdient in dem Grade wie Schiller den Namen des deutschen Homer. Seine poetischen Werke sind in allen Kreisen bekannt; Einzelnes findet sich oft auch da, wo man sonst nur die Bibel und das Gesangbuch hat. So sehr unsere Kritik sich Mühe gegeben hat, das reine ästhetische Princip zur Geltung zu bringen, es wird die Nation, wie nun einmal ihr Geschmack ist, niemals völlig befriedigen. Gelingt es der Dichtung nur, durch ihren poetischen Gehalt den Geist zu erheben und das Herz zu ergreifen, so begnügen sich der Formensinn und die Phantasie gewöhnlich mit bescheidenen Forderungen. Schiller repräsentirt die sich ihrer Geistesfreiheit und Gemüthstiefe bewußte Humanität; darin liegt zunächst sein deutscher Charakter. Die Deutschen müssen trotz aller Verunglimpfung fortfahren, es für einen Ruhm zu halten, daß man sie eine denkende Nation genannt hat; es muß auch ihre Nationalität, so sehr dies die Ausprägung einer individuellen Charakterform erschweren mag, sich mehr und mehr in den Gattungsbegriff der höheren Menschheit auflösen. Auf diesem Wege ist uns Schiller vorangegangen. Seine Dichtungen fielen in eine Zeit, welche von der Idee des Weltbürgerthums erfüllt war und jede Neigung zu einer specifischen Besonderheit im Nationalleben für eine Beschränktheit erklärte; um so mehr sah Schiller, wiewol er wußte, daß das Vaterländische die starke Wurzel unserer Kraft sei, und trotz seines universellen Standpunktes die Jungfrau und den Tell für die Patrioten schrieb, auch in dem Deutschen vornehmlich den Menschen.

Diese gereifte Humanität zeigt sich hauptsächlich in der Gewohnheit, alles Erscheinende mit den höchsten Ideen in Verbindung zu setzen und das ganze sittliche Lebensgebiet der Vernunftfreiheit zu unterwerfen. Sie machte den Dichter zum Vorbilde und zum Führer seines Volkes. Ihm war nach Goethe's Ausdruck jene Christustendenz eingeboren, daß er nichts Gemeines berührte, ohne es zu veredeln [1]). In dieser Verbindung von Geist

---

[1]) Eckermann, „Gespräche mit Goethe", II, 41; „Briefe zwischen Goethe und Zelter" (1833), Nr. 747.

und Natur, von Ideal und Leben, von Gottestiefe und Weltbreite liegt der Centralpunkt der deutschen Wissenschaft, der Philosophie, der Künste, der Charakterbildung.

Schiller war aber nicht blos Philosoph, sondern ein philosophischer Dichter. Die Erhabenheit seiner Ansichten und Grundsätze konnten nicht so gänzlich das nationale Bewußtsein durchdringen, hätte es ihm nicht, wie er bei der Polemik gegen Kant die Vernunft und die Sinnlichkeit versöhnt, seine eigene Natur zum Bedürfniß gemacht, die Idee mit der Empfindung zu verschmelzen. Der Denker und der Mensch waren in ihm Eins; sein ganzes volles Dasein war den ewigen und ernsten Dingen geweiht, und indem er seine großen Gedanken zwar für die Vernunft darstellte, sie aber auch in das Herz legte und mit lyrischer Wärme belebte, wurden die Gedanken selbst, fast ohne einer Veranschaulichung und künstlerischen Gestaltung zu bedürfen, zur Poesie. Dies ist eine Art der Weltbetrachtung, welche den Menschen zum Dichter macht, auch wenn er für die Kunst der Darstellung nur die nothdürftigste Befähigung besitzt. Die Kritik darf sich zwar nicht das Recht nehmen lassen, Das, was ihren Grundsätzen widerspricht, als mangelhaft zu bezeichnen, aber es bildet jene Geistesfülle, jene seelenvolle Innigkeit, jener Aufschwung in ein ideales Sein immer einen poetischen Kern, welcher auch die Kritik nöthigt, von jeder Dichtung, die sie tadelte, zuletzt zu sagen:

Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben!

Eine solche Einheit des Denkens und Empfindens erscheint aber bei Schiller nicht blos als ein in sich selbst ruhendes Princip, sondern sie durchdringt die Verhältnisse des Lebens nach allen Seiten, und es wird von den Dingen, welche in uns den Menschen interessiren, gewiß nur wenige geben, über die sich in seinen Werken nicht mindestens ein gehaltvolles Wort fände. So ist die Lebensphilosophie der Nation durch ihn wahrhaft erweitert, ihre Gesinnung wahrhaft veredelt worden. Nicht allein die wenigen Dichter, welche die Literaturgeschichte Schiller's Nachfolger nennt und, weil sie für Dichter gelten wollten, tadelt, sind durch seine Schätze reich geworden, sondern es haben schon zwei Menschenalter hindurch Unzählige sein Brot gegessen und seinen Wein getrunken, denn die poetische Substanz unserer Nationalsprache ist zum großen Theile die Sprache Schiller's, die für uns dichtet und denkt. Jedes Geschlecht, jedes Alter hat sich an seinen Aus-

sprüchen, an seinen Idealen, an seinen weitgreifenden Ansichten, an seinen Gestalten erbaut, und vornehmlich gehört ihm die gebildete Jugend, der nichts Schöneres auf ihren Lebensweg mitgegeben werden kann, als sein großer und freier Sinn, seine Wahrheit und fleckenlose Redlichkeit, seine lebendige und dennoch maßvolle Gefühlsweise, seine unermüdliche, stets auf das Höchste gerichtete Strebsamkeit.

Zehntes Capitel.

Goethe. Vergleich mit Schiller. Ihre verschiedene Stellung zum Alterthum. Goethe's erste Jugendbildung. Die alten Dichter und mehr noch die plastischen Künste unterhalten sein Interesse an dem Antiken. Die Periode des Naturalismus. Die Straßburger Genossen entfernen sich mehr von den Alten als die Göttinger. Nur Homer wird neben Ossian und Shakspeare geehrt. In Betreff der Darstellung verstattet man dem Antiken keinen Einfluß, doch vergleichen sich die Kraftgenies mit den alten Titanen. Dichtungen, welche mit den ethischen Ideen und den Mythen der Alten im Zusammenhange stehen. Götz und Werther. Goethe's Abfall zum Sentimentalen. Das Titanische ist nur noch in den satirischen Dramen kenntlich, die sich jedoch auch an das Antike anlehnten.

Die Geschichte Schiller's und seine Werke nehmen, so reich sie sind, den Charakter der größten Einfachheit an, wenn man sie mit Dem vergleicht, was Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832) erlebt und ins Leben gerufen. Nachdem der Erstere den Drangsalen, welche ihn in seiner Jugend beunruhigten, entkommen war und den stürmischen Geist, der in seine Erlebnisse und Bestrebungen etwas Abenteuerliches brachte, beschwichtigt hatte, begegnete ihm nichts, was nach dem Gange des menschlichen Lebens ungewöhnlich gewesen wäre. Er verlangte von dem Schicksale nur eine möglichst sorgenfreie Subsistenz, und durch seinen männlich festen Sinn vor allen leidenschaftlichen Verirrungen geschützt, widmete er sich ganz seinen Studien und der Dichtkunst, indem er als ein geborener Idealist zwar auf die Ereignisse der Weltgeschichte aufmerksam war, aber mit seiner Umgebung nur in so weit verkehrte, als sein geselliger Sinn und der Trieb nach einer Unterhaltung, welche ihm für seine Kunst einen Gewinn versprach, es forderten. Goethe's

Geschichte ist nach inneren und äußeren Vorgängen durchaus eine andere. Schon seine Knabenjahre verwickelten ihn in heftige Seelenkämpfe, und die Dichtungen, in denen der Jüngling, der Mann, der Greis sein Inneres aussprach, sind ein Spiegelbild pathologischer Zustände. Ein nie rastender Bildungstrieb war auch Schiller eigen, aber dieser besaß nicht das allgemeine, nach allen Seiten ausstrebende Interesse. Seine geschichtlichen Studien ordneten sich bald poetischen Zwecken unter, in der Philosophie verfolgte er hauptsächlich nur die ästhetische Kritik, und im Ganzen genommen blieb er bei dem Kant'schen Systeme stehen. Goethe beschäftigte sich mit der Kritik und Geschichte der bildenden Künste, mit wichtigen Zweigen der Naturwissenschaft, er ließ sich durch Schelling und Hegel in die neuen Entdeckungen der Philosophie einführen, und während Schiller nur die berühmtesten Dichtungen der Alten und Weniges aus der französischen und englischen Poesie kannte, ward Goethe nach und nach mit allen den Literaturen vertraut, zu welchen die Romantik den Zugang eröffnete. Seine Persönlichkeit, das lebendige Mitwirken auf den verschiedensten Gebieten brachte ihn mit allen Führern des Zeitalters in Verbindung, was auch von Anfang an seine Stellung in der Gesellschaft begünstigte, und so enthält denn das Verzeichniß der Personen, mit denen er zu Hause oder auf seinen vielen Reisen bekannt wurde, mit denen er eine längere oder kürzere Zeit in persönlichem Umgange verkehrte oder einen Briefwechsel unterhielt, alle die berühmten Namen, welche zwei durch ihre geistige Regsamkeit hervorragende Menschenalter schmücken. Es ist daher diesmal mehr als eine schimmernde Phrase, wenn man sagt, die Geschichte Goethe's ist die Culturgeschichte seiner Zeit. Derselbe Gegensatz wiederholt sich in den Poesien beider Dichter. Schiller huldigte in seiner Jugend dem kraftgenialen Naturalismus, seine späteren Dichtungen sind alle in dem gebildeten Style der classischen Kunst geschrieben, welche Bezeichnung ihnen sowol nach ihrem eigenen Werthe als nach ihrer Beziehung zum Alterthume zukommt. Goethe's früheste Dichtungen liegen noch vor jenen Erstlingen Schiller's und brachten erst das Princip der Naturpoesie zur Geltung; er schloß auch nicht mit dem classischen Idealismus ab, sondern er begleitete noch die deutsche Romantik bis zu ihrer Auflösung in die vielgestaltige Weltpoesie. Ebenso verschiedenartig ist das Verhältniß beider Dichter zum Alterthume. Schiller durchforschte die Kritik der Alten und studirte nur die griechischen Dich-

ter, vorzüglich Homer und die Dramatiker. Goethe nahm, weil ihm seine Organisation die lebendige Anschauung zum Bedürfnisse machte, die plastischen Künste hinzu und suchte auch in den Werken jüngerer Meister, vorzüglich der neurömischen, den mit dem Antiken verwandten Geist zu erfassen. Dieser Verschiedenheit der Studien entspricht es, daß beide Dichter nach ihrer Natur nicht in demselben Grade geneigt und fähig waren, das Antike in sich aufzunehmen und zu erneuern. Schiller fand den Charakter des Alterthums darin, daß sich eine tiefsinnige, kraftvolle und allseitige Humanität noch nicht von der Sinnlichkeit geschieden, daß sich in unmittelbarer Einheit der Geist als Natur, die Idee als das Schöne darstellte; in seinem eigenen Wesen war jedoch diese Einheit nicht vorhanden, und seine Dichtungen zeigten uns, welche Mühe es ihn kostete, sich auf den antiken Standpunkt der naiven Anschauung zu versetzen. Goethe dagegen war der epische Sinn der Alten angeboren, und die lange Zeit andauernde Jugendfrische seines Geistes bewirkte es, daß er erst spät zu der Symbolik des Orientes überging. Erscheint nun schon das antike Element in den Werken beider Dichter nicht in gleicher Stärke ausgeprägt, so verbindet es sich bei Goethe auch wieder mit ganz andern Gegensätzen. Schiller's Dichtungen sind in so fern national, als die Deutschen den Culturgehalt, welcher in ihnen liegt, sich zu eigen gemacht und in ihr Wesen hineingebildet. Diese Cultur ist allerdings eine nationale, sie hat jedoch zugleich den Charakter der allgemeinen Humanität. Goethe aber ist nicht minder der Dichter der deutschen Volksnatur, und während Schiller daher nur einen modernen Inhalt in Formen darstellt, die nach antiken Kunstgesetzen ausgebildet waren, finden wir bei Goethe schon Dichtungen, die aller Kunstpoesie entgegengesetzt sind und nichts mit dem Alterthum gemein haben. Dazu kamen nun noch Nachbildungen im Style des Orientes und eine sehr mannichfache Prosadichtung, gegen welche Schiller's Geisterseher ein unwichtiges Fragment ist. Während daher in Schiller's Poesien sich immer ein Verhältniß zum Alterthum findet und durch alle eine Wechselbeziehung des Antiken und Modernen hindurchläuft, erscheint bei Goethe das Antike nur in einer bestimmten Periode vorherrschend und sonst von vielen ganz heterogenen Elementen umgeben. Demnach müssen wir bei diesem Dichter mehr als bei jedem andern darauf verzichten, eine vollständige Skizze von seinem Wirken zu entwerfen, und es wird, damit auf die eine Seite seiner Poesie

ein helleres Licht fällt, auch eine schärfere Absonderung nöthig sein.

Bei dem damaligen Zustande der Philologie konnte von einer unterrichtenden und den Geschmack bildenden Behandlung der alten Schriftsteller nicht die Rede sein; Goethe lernte daher als Knabe sein Latein und ein wenig Griechisch eben wie die Andern. Die Begierde, seine Phantasie durch die Wunder der Ferne und durch abenteuerliche Begebenheiten zu unterhalten, trieb ihn zur Lecture der deutschen Volksbücher, der Robinsonaden, Reisegeschichten rc., und so machten auch Ovid und Homer auf ihn einen bleibenden Eindruck. Er wagte den Ersteren noch in Straßburg gegen Herder's strengeres Urtheil in Schutz zu nehmen [1]). Homer lernte er zuerst in der früher erwähnten Sammlung von Reisegeschichten kennen. Die Uebersetzung war mit Bildern geziert, auf welchen die alten Heroen in französischem Costüm erschienen, und obgleich der Ton der Erzählung dieser Abgeschmacktheit entsprach, fesselte ihn dennoch die unzerstörbare Schönheit dieser Gedichte [2]). Zur Ergänzung ward Virgil hinzugenommen. Später, als er seine Schwester in die neue Welt, die sich seiner Einbildungskraft aufgethan, einführen wollte, las er ihr auch aus Homer vor, indem er die lateinische Version in Clarke's Ausgabe aus dem Stegreife übersetzte und, um seinen Vortrag in lebhaftem Flusse zu erhalten, alle Lücken und Unebenheiten mit eigenen Zuthaten verdeckte. Die Unruhe der Kriegszeiten brachte in die wenig geordnete Erziehung des Knaben eine noch größere Planlosigkeit. Doch wie seine sittliche Natur mächtig genug war, ihn in einem Strudel sehr gefährlicher Zerstreuungen nicht untergehen zu lassen, so erhielt auch der Uebelstand, daß er alles Mögliche und nichts gründlich gelernt hatte, daran ein Gegengewicht, daß er mit richtigem Takte das Bedeutende herausfühlte, und daß jeder Eindruck ihn sofort zur Selbstthätigkeit anregte.

In seinem sechszehnten Jahre sollte Goethe eine Universität beziehen. Da man der Ansicht war, daß poetische Köpfe sich nur durch das Studium der alten Literatur eine hinreichende Geschmacksbildung erwerben könnten, so wandte Goethe seine Augen nach Göttingen, wo Heyne's Ruhm eben aufblühte. Der Vater schickte ihn jedoch nach Leipzig (1765 — 68). Bei dem wohlbegründeten Rufe Ernesti's beruhigte sich Goethe über den Tausch,

---

[1]) XX, 36; XXI, 244.
[2]) XX, 45.

doch war die Erwartung größer als der Gewinn. Seinen Plan, sich der Philologie zu widmen, redeten ihm die Gönner aus, an die er empfohlen war, da die Philologie damals nur als eine Hülfswissenschaft der Theologie und der Jurisprudenz betrieben wurde, und bei Ernesti fand er nicht, was er suchte. Von poetischen Uebungen wollte selbst Gellert nichts wissen, auf den er hauptsächlich seine Hoffnungen gesetzt. Wie die wissenschaftlichen Studien, da eine trockene Schulmethode seinen strebsamen Geist nicht anregte, bald ins Stocken geriethen, so blieb er auch in der Poesie ohne Führer, und sich selbst zu helfen war ihm bei der herrschenden Geschmacksverwirrung nicht möglich. Die Verfasser der Bremischen Beiträge gehörten mit ihren zahmen Dichtungen noch der älteren Periode an, durften jedoch auf Beifall rechnen, da sie ihre Vorgänger bei weitem übertrafen. Auf der anderen Seite verhießen Klopstock, Lessing und Wieland eine neue Zukunft. So stand der junge Dichter rathlos auf „der Scheidelinie zweier Epochen, wo so viel Neues auf ihn eindrängte, ehe er sich mit dem Alten hatte abfinden können, so viel Altes sein Recht noch über ihn geltend machte, da er schon Ursache zu haben glaubte, ihm völlig entsagen zu dürfen" [1]). Er verbrannte seine poetischen Manuscripte, doch waren die neuen Dichtungen, welche in Leipzig entstanden, ebenfalls noch werthlos. Den bedeutendsten Gewinn brachte ihm vielleicht die Aufmerksamkeit auf den Grundsatz der Schweizer, daß der Stoff des Gedichtes gehaltvoll, die Behandlung möglichst concis und der Ausdruck bildlich sein müsse, welche letzte Vorschrift zu einer lustigen Bilderjagd Anlaß gab [2]). Anziehend ist noch die Mittheilung Goethe's, daß jene Forderung in Betreff des Stoffes ihn schon damals, weil ihm von außen nichts Bedeutendes entgegentrat, genöthigt, den Gehalt immer in seinem Busen und in den eigenen Lebenserfahrungen zu suchen. Ebenso mag es als ein Zeichen der wachsenden Vorliebe für einen natürlichen Ausdruck angeführt werden, daß er der schulmäßigen Odenform und dem mythologischen Zierrathe für immer entsagte. Von der deutschen Literatur ward er wechselsweise angezogen und abgestoßen, die französische gewährte ihm noch weniger einen sichern Anhalt. Es blieb nur die antike übrig, deren Bedeutung er ahnte, die er aber noch wenig benutzen konnte. Er erzählt, daß die geliebten Alten noch immer wie ferne blaue Berge, deutlich in ihren Umrissen

---

1) XXI, 81.
2) 76, 82.

und Massen, aber unkenntlich in ihren Theilen und inneren Beziehungen, den Horizont seiner geistigen Wünsche begrenzten, und daß er deshalb ganze Körbe deutscher Dichter und Kritiker gegen eine Anzahl griechischer Autoren vertauscht [1]). Dieser Schatz begleitete ihn, um ein Ansehnliches vermehrt, auch später nach Straßburg, doch mußte er sich von Herder sagen lassen, daß er die Tröster der Schulen mehr von außen besitze als von innen.

Schon damals führte ihn indessen seine Neigung auf einen anderen Weg, mit dem Geiste der antiken Dichtung bekannt zu werden. Er lernte bei Oeser zeichnen, der bereits in dem Sinne Winckelmann's die Schönheit des antiken Ideales vornehmlich in die Einfalt und Stille setzte. Er studirte die Schriften der Vorgänger Winckelmann's und Lessing's, ging dann zu diesen selbst über und übte sich in der Auffassung der Kunstwerke, indem er die reichen Sammlungen in Leipzig und Dresden besuchte. Diese Beschäftigung mit den plastischen Künsten erweckte auch in ihm den Sinn für den plastischen Styl der Dichter. Auf diesen Zusammenhang bezieht sich eine Stelle in seinem Briefe an Oeser, in welchem er ihn mit Dankbarkeit als Denjenigen bezeichnet, welcher in Leipzig allein ihm den Weg zum Wahren und Schönen gezeigt. Er schreibt: „Den Geschmack, den ich am Schönen habe, meine Kenntnisse, meine Einsichten, habe ich die nicht alle durch Sie? Wie gewiß, wie leuchtend wahr ist mir der seltsame, fast unbegreifliche Satz geworden, daß die Werkstatt des großen Künstlers mehr den keimenden Philosophen, den keimenden Dichter entwickelt, als der Hörsaal des Weltweisen und des Kritikers [2])."

Goethe ging im Herbste 1768 wieder nach Frankfurt. Seine Gesundheit war ernstlich angegriffen, und die langsam vorschreitende Genesung hielt ihn anderthalb Jahre in der Heimat zurück. In diese Zeit fällt sein Umgang mit dem Fräulein von Klettenberg, der auf die Durchbildung seiner religiösen Ansichten von großem Einfluß war. Zu einer Beschäftigung mit den Künsten fehlte ihm jedoch Anlaß und Stimmung. Goethe's dichterische Laufbahn beginnt mit seinem Aufenthalte in Straßburg. Hier erhielt er Aufschluß über Das, was die Wiedergeburt der deutschen Poesie herbeiführen konnte, und er steht an der Spitze Derer, welche die Grundsätze der neuen Kritik mit Klarheit erfaßten und in ihren

---

[1]) XXI, 146.

[2]) Schäfer, „Goethe's Leben" (1851), I, 73.

Schöpfungen mit jugendlicher Begeisterung zur Anwendung brachten. Die herkömmlichen Begriffe von dem Wesen der alten Kunst hatten, seit Winckelmann und Lessing den Zugang zu der ächten Antike eröffneten, ihre Geltung verloren, und man kündigte der französischen Literatur, der bedeutendsten Vertreterin einer auf jene Begriffe gegründeten Kunstpoesie, den Gehorsam auf; bejahrt und vornehm, wie sie war, konnte sie ohnehin einer Jugend, die sich nach Lebensgenuß und Freiheit umsah, nicht zusagen [1]). Nicht anders war es mit der Philosophie. Die nüchterne Verständigkeit der Encyklopädisten verwandelte die Welt in ein Erzeugniß mechanisch wirkender Kräfte, und das Système de la nature, nach welchem die Natur an die Stelle der Gottheit treten sollte, aber selbst ohne eine lebendige, belebende und gestaltende Seele blieb, ward als eine rechte Quintessenz der Greisenheit betrachtet. Endlich brachten es Diderot und Rousseau, indem sie mit ihrem eindringenden Scharfsinn und genialer Unerschrockenheit die Blößen der Cultur aufdeckten, zu einem vollständigen Bruche mit der Vergangenheit. Die aufstrebende Jugend kam den Reformen, welche sich vorbereiteten, mit geistiger Frische, Talent und gutem Willen entgegen; sie harrte nur des Führers. Da begann Herder die Zauberformeln Hamann's auszulegen. Indem er das Wesen der hebräischen Dichtkunst und der Volkspoesie entwickelte und ferner die ältesten Urkunden als Erzeugniß der Poesie behandelte, zeigte er, daß die Dichtkunst nicht ein Privaterbtheil einiger feinen, gebildeten Männer, sondern eine Welt- und Völkergabe sei [2]). Diese Lehre schlug vorzüglich an zwei Orten Wurzel. Die Göttinger Dichter suchten, durch Klopstock angeregt, eine deutsche Nationalpoesie auszubilden. Daß sich in ihr ein deutscher Sinn aussprechen müsse, war Allen klar, aber es machte ihnen Schwierigkeit, Darstellungsformen zu finden, die ebenfalls deutsch waren, und die dunkeln Ueberlieferungen von einer uralten Bardenpoesie boten keine sichere Grundlage dar. Nun lernten sie von Herder an die Stelle der alterthümelnden Deutschheit das Volksmäßige setzen, und sie wählten in seinem Sinne die Natur zur Führerin. Wie man bei einem vielseitigen Streben das Richtige fand oder sich täuschte, wie man das Volksthümliche hauptsächlich in den Stoffen und Dichtungsarten suchte, wie man selten in der Weise des Volkes, gewöhnlich nur für das Volk oder von dem Volke dichtete, wie

[1]) XXII, 43.
[2]) XXI, 239.

Einzelne eine reichere Begabung zu gröberen Verirrungen fortriß, wie im Ganzen die Poesie nach Inhalt und Darstellung der Natur nahe gebracht wurde, wie aber doch auch zugleich wieder der Einfluß des Antiken auftauchte, ja in mancher Hinsicht zu einer blinden Verehrung der Formel verführte: dies ist an seinem Orte gezeigt worden. Eine zweite Pflanzschule der Naturdichtung war Straßburg. Herder selbst kam dahin, und indem sich während eines längeren Aufenthaltes Goethe, als das Haupt einer poetisch angeregten Genossenschaft, an ihn anschloß, gingen die neuen Grundsätze von Munde zu Munde und riefen eine Bewegung hervor, die um so stürmischer war, als dunkle Ahnungen bereits ein unruhiges Suchen erweckt hatten und der Eifer doch lange ohne Gegenstand geblieben war, bis nun endlich das ersehnte Licht erschien. Hier konnte das antike Element, welches die Göttinger nicht aufgeben wollten, weil Klopstock's werthvollste Dichtungen mit demselben in Zusammenhang standen, sich kaum behaupten. Sonst stellt sich der Unterschied heraus, daß der Hainbund eine größere Zahl von talentvollen Dichtern besaß. Neben Goethe stehen von Denen, die sich durch ihre Poesien einen Namen erworben, nur Stilling und Lenz, und man muß den Begriff einer Genossenschaft schon sehr ausdehnen, wenn man noch Klinger und den Maler Müller zu ihnen rechnen will. Andere, wie Merck und Schlosser, mit welchen Goethe an den Frankfurter Anzeigen arbeitete, waren jedoch als Kritiker thätig, und ihnen gebührt das Lob, die Umwandlung der herkömmlichen Ansichten beschleunigt zu haben. Niemand erfaßte indessen das Wesen der Naturdichtung mit größerer Einsicht als Goethe, kein Anderer hat sie mit einem solchen Talente erneuert. Man verstand unter der Naturpoesie eine Dichtung, welche die Wirklichkeit, die Erfahrung, die innere Natur des Menschen, hauptsächlich in ganz individuellen und charakteristischen Zügen, ferner auch die äußere Natur und ihr Mitleben mit dem Menschen darstellte; in der Form sollte ebenfalls nur das Natürliche nebst der Wahrheit und Lebendigkeit, seinen schönen Eigenschaften, maßgebend sein.

Diese Grundsätze nahmen den jungen Dichtern eine große Last vom Herzen. Sie durften hinfort sich nicht mit der abstrusen Philosophie, mit dem mühseligen Studium der alten Sprachen, mit der Gelehrsamkeit unzulänglicher Compendien placken [1]); man wollte das Leben im Leben, die Menschen im Umgange mit ihnen und

[1]) XXI, 171.

mit sich selbst kennen lernen. Man floh die Einsamkeit des Studirzimmers. Die Verwickelungen, in die man selbst gerieth, weil man sich dem Zuge der Neigungen und Leidenschaften überließ, und die Theilnahme an Dem, was man Andere treiben und leiden sah, sollten zur Aufklärung der Ansichten, zur Läuterung der Leidenschaften und des Charakters führen. In einem regen geselligen Verkehre suchte man sich, indem die Offenheit der jugendlichen Freundschaft und das gemeinsame Streben zu einem Austausche der Erfahrungen und der Gedanken einlud, über einen frischen und edlen Gehalt des Lebens nicht minder als des Dichtens zu vereinigen. Von neueren Schriftstellern kam Wieland, während ihn die Göttinger excommunicirten, hier unverhofft zu Ehren. Man schenkte vielleicht nicht den Resultaten seiner Weisheit Beifall; aber er führte in seinen Schriften die Philosophie aus der Schule in das Leben hinüber; er war der Herzenskenner, er legte an den Menschen nicht einen äußeren idealen Maßstab, sondern er betrachtete ihn nach seiner Natur, und dies entsprach dem eigenen Verfahren. Auch Ovid, den Seelenmaler, der in die verborgensten Winkel des menschlichen Herzens blickte, der die Phantasie geschickt macht, das Schöne auch in feineren Zügen zu erkennen, und eine Menge von Begriffen und allgemeinen Kenntnissen darbiete, die in keinem Compendio zu finden seien, ließ sich die Jugend empfohlen sein. Die Erfahrung auf dem Gebiete der moralischen Welt ward nach ihrer Breite und Mannichfaltigkeit als das erste Bildungsmittel geschätzt und selbst der Geschichte vorgezogen, weil diese zwar die Menschheit, aber nicht mit derselben Klarheit und Gründlichkeit den Menschen kennen lehrt. Goethe's Schilderung seines Aufenthaltes in Straßburg, in Wetzlar und in Düsseldorf pflegt auf die Jugend unserer Zeiten einen tiefen und bittersüßen Eindruck zu machen. Während sie selbst hinter ihren Büchern sitzt, die erst gleich Feinden überwunden werden müssen, bis man ihr den Eintritt in die Welt gestattet, entwickelt sich dort der Geist mitten unter den Freuden der Geselligkeit, und diese mit ihrem Anhange von Reisen und Correspondenzen stellt sich nicht nur als die angenehmste, sondern auch als die lehrreichste Schule des Lebens dar. Man unterrichtet sich über die wichtigsten Gegenstände auf Spaziergängen und an der Tafel im Gasthause, und gehaltvolle Betrachtungen erscheinen als die Resultate romantischer Abenteuer. Die Unzufriedenen sollten sich jedoch daran erinnern, daß „anders die Knaben und anders ein Grotius den Terenz lesen".

Das Interesse für die innere Natur des Menschen führte

Goethe zu der pathologischen Dichtungsweise, der er Zeitlebens treu blieb; mit gleicher Hingebung widmete er sich der äußern Natur. Die Herrlichkeit ihrer Erscheinungen prägte sich tief in seine Sinne. Er suchte die Bilder der reichen und fröhlichen Landschaften am Main und Rhein in Zeichnungen und in dichterischen Beschreibungen festzuhalten. Die Betrachtung der Nähen und Fernen, der bebuschten Felsen, der sonnigen Wipfel, der feuchten Gründe, der thronenden Schlösser und der aus der Ferne lockenden blauen Bergreihen [1]) gewöhnte die Phantasie an Gegenstände, in denen sich das Große und Liebliche, die Kraft und die Fülle mischten, und übte das Auge in der malerischen Auffassung. Ueberdies war er schon lange gewohnt, in der Natur nicht nur Symbole für seine innersten Empfindungen aufzusuchen, sondern, wenn ihn besondere Erlebnisse bedrängten, zu ihr als zu einer stummlebendigen Freundin zu flüchten. Dadurch entstand eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze [2]).

Der oberste Grundsatz in der Poetik dieser Zeit wurzelte also in dem gewichtigen, aber vieldeutigen Worte Natur. Wir wollten, sagt Goethe, nichts gelten lassen als Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls und den raschen, derben Ausdruck desselben.

Freundschaft, Liebe, Brüderschaft,
Trägt die sich nicht von selber vor?

war Losung und Feldgeschrei, woran sich die Glieder unserer kleinen akademischen Horde zu erkennen und zu erquicken pflegten. Diese Maxime lag zum Grunde allen unseren geselligen Gelagen, bei welchen uns denn freilich manchen Abend Vetter Michel in seiner wohlbekannten Deutschheit zu besuchen nicht verfehlte [3]). Man gerieth in Gefahr, sich selbst der rohen Natur hinzugeben. Einzelne Vorbilder, die man doch gelten ließ, ja mit Leidenschaft verehrte, nöthigten zwar zu der Wahrnehmung, daß auch über der Naturpoesie ein idealer Geist und ein zarter, gemessener Sinn schwebe, doch waren sie nicht mächtig genug, unschönen Uebertreibungen vorzubeugen [4]).

Wir versuchen nunmehr zu ermitteln, in welchem Verhältnisse diese Naturdichtung zum Alterthume stand. Mehr als die Ande-

---

[1]) XXII, 132.
[2]) XXII, 113.
[3]) XXII, 43.
[4]) XXII, 53.

ren fühlte Goethe das Bedürfniß, sich über seine Kunst eine gründliche Aufklärung zu verschaffen. Er hatte daher die alten Theoretiker Aristoteles, Cicero, Quintilian, Longin zu Rathe gezogen. Da sie aber ihre Urtheile gewöhnlich an Kunstwerke anschließen, die aus eigener Ansicht kennen zu lernen in den meisten Fällen nicht mehr möglich war, da sie oft von Dichtern und Rednern handeln, die der neueren Zeit nur dem Namen nach bekannt sind, so versprach sich Goethe von der Beschäftigung mit der Theorie keinen Gewinn, denn er ward auf eine Erfahrung ohne Erfahrung hingewiesen, und überdies schienen ihm namentlich jene Redner selbst und auch die Dichter sich weit weniger durch Studien als durch das Leben gebildet zu haben [1]). Dazu kam, daß ihm in dieser Zeit für den antiken Styl wol auch der Sinn fehlte. Er besuchte den Antikensaal in Mannheim und befand sich hier plötzlich in einem Walde der herrlichsten Statuen, zwischen denen er sich durchwinden mußte. Aber er gesteht, daß dieser Anblick für ihn von geringen Folgen gewesen, daß er vielmehr jene Eindrücke, weil sie mit seiner damaligen Anschauungsweise in Widerspruch standen, als lästig zu entfernen suchte [2]). Von den Dichtern der Alten ward Homer, dem sich die Göttinger ebenfalls mit solcher Vorliebe zuwendeten, auch hier in die kleine Zahl der Meister, an denen man sich schulte, aufgenommen. Doch ist damit nicht gesagt, daß seine Dichtungen nach ihrem wahren Wesen und in wichtigen Beziehungen Einfluß gehabt; die Meisten suchten und fanden vielmehr, wie es zu gehen pflegt, in ihm nur, was sie liebten. Zwei Extreme lagen unvermittelt nebeneinander: die Kraft, welche den Naturmenschen vor dem durch die Cultur verderbten Zeitalter auszeichnen sollte, und die Weichheit und Zartheit der Empfindungen, die gleichfalls als zu dem ursprünglichen Adel einer reinen Menschheit gehörig betrachtet wurden. Der Geschmack an diesen Contrasten, den später die romantische Periode mit größerer Bewußtheit ausbildete, fand zunächst an dem Beispiele Ossian's eine Stütze. Eine solche Doppelseitigkeit verträgt sich nun schon schwer mit der Gesundheit des Geistes, und jedes Element für sich ist überdies zur Ausartung geneigt, wie denn auch bald in den Nachahmungen des Götz die Kraft zur Rohheit wurde und mit dem Werther eine durchaus krankhafte Sentimentalität zum Vorschein kam. Nun hat man wol von Shakspeare behauptet, daß er vor-

[1]) XXII, 112.
[2]) XXII, 66.

züglich geeignet sei, alles Phantastische, Unklare und Excentrische aus dem Seelenleben auszuscheiden. Dieses Zeitalter könnte jedoch auch das Gegentheil beweisen. Lessing und Herder hatten zuerst Shakspeare's Vorzüge beleuchtet und Wieland's Uebersetzung machte ihn allgemein zugänglich. Die Göttinger waren im Ganzen genommen für Shakspeare nicht genug vorbereitet, dagegen wuchs in Straßburg das Interesse für ihn zu einer wahren Manie und die Gläubigen wollten einer vor dem andern sich shakspearefest zeigen. Daß für Goethe diese Bekanntschaft nicht nur insofern vortheilhaft gewesen, als das Genie eines wahren Dichters ihm die Aufgabe und die Wirkung seiner Kunst in dem Lichte einer höheren Begeisterung erscheinen ließ, sondern ihm auch zu gründlichen Ansichten verhalf und ihn in der Erkenntniß des wahren Wesens der Poesie förderte, dies beweisen seine nächsten Dichtungen und die im Meister enthaltenen Bemerkungen über Shakspeare, die wahrscheinlich in jene Zeit zurückreichen. Eine andere Klasse von Jüngern Shakspeare's hat jedoch in Lenz ihren Vertreter, der bei seiner Neigung zum Bizarren gerade durch Shakspeare verleitet wurde, seine eigenen Fehler für Vorzüge zu halten, indem er nur auf die Ausschweifungen und Auswüchse in den Werken seines Meisters achtete und eine wahrhaft geniale Form des Dramas zu schaffen meinte, wenn er eine studirte Regellosigkeit zur ersten Forderung machte [1]. Die Absurditäten der Clowns und die Schwermuth Hamlet's, der bald eine Lieblingsfigur wurde, repräsentiren demnach abermals Gegensätze, die Shakspeare selbst durch zahllose Mittelglieder ausgleicht, die aber in jener unnatürlichen Zusammenstellung nur Symptome eines krankhaften Zustandes sind. Wie man es nun hier verstand, sich das Heilmittel zum Gifte zu machen, so wurde auch Homer wahrscheinlich nur von Wenigen erkannt. Von den Göttingern wissen wir, daß ihnen seine Weise für ein Genie zu einfach erschien, daß sie ihn, bis Voß den richtigen Ton fand, mit moderner Eleganz und in schwungvoller Aufregung sprechen ließen. So ist es gewiß auch sehr einzuschränken, wenn Goethe nicht nur von sich selbst, sondern auch von seinen Freunden behauptet, daß die schlichte Wahrheit jener Dichtungen ihnen ein kräftiger Schutz gegen die kunstwidrigen Gespenster gewesen, welche ihnen die nordische Mythologie, Ossian und die Indischen Fabeln vorführten [2]. Indessen blieb es immer wichtig, daß

[1] XXII, 56.
[2] XXII, 109.

man, durch Wood und Herder belehrt, die Werke Homer's als das Erzeugniß einer nationalen und ursprünglichen Volksdichtung zu betrachten anfing. Mochten Viele auch ihre verworrenen Vorstellungen von dem Genie und von der Naturpoesie auf ihn übertragen, es war doch zu einem richtigeren Verständnisse der Weg gefunden; man hatte ein neues Beispiel dazu, daß Dichtungen, welche nach allen Seiten hin ein so frisches Leben durchströmt, nicht dem Schulfleiße entspringen, und man blieb mit den Griechen im Zusammenhange. Goethe wurde überdies durch Herder selbst in Homer eingeführt. Ihn scheint vornehmlich der idyllische, patriarchalische Charakter der alten Zustände angezogen zu haben. Sein Werther schreibt: Wenn ich des Morgens mit Sonnenaufgang hinausgehe nach meinem Wahlheim und dort im Wirthsgarten mir meine Zuckererbsen selbst pflücke, mich hinsetze, sie abfädne und dazwischen in meinem Homer lese; wenn ich in der kleinen Küche mir einen Topf wähle, mir Butter aussteche, Schoten ans Feuer stelle, zudecke und mich dazusetze, sie manchmal umzuschütteln: da fühl' ich so lebhaft, wie die übermüthigen Freier der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte, als die Züge patriarchalischen Lebens, die ich, Gott sei Dank, ohne Affectation in meine Lebensart verweben kann [1]). Diese Stelle enthält eine Erinnerung an Goethe's eigene Empfindungen. Die Uebersetzung aus Ossian, welche im Werther steht, hatte er für seine Freundinnen in Sesenheim gemacht, und mit ihnen las er auch den Homer [2]). Die Liebe zu ihm ward in seinem dichterischen Wesen der dauerhafteste Grundzug. Im Alter wurde er gegen Shakspeare gleichgültiger, aber Homer hat ihn stets beschäftigt.

In Allem, was die Kunstform angeht, wurde die antike Poesie in dieser Periode des kraftgenialen Naturalismus als veraltet und entbehrlich betrachtet. Das Düstere und Schwermüthige, in welches nur der Humor seine im Grunde unerquickliche Heiterkeit mischte, die Ungebundenheit starker Leidenschaften, die rohe Natürlichkeit der Sitten und andere moderne Elemente stimmten auch nicht zu der Denkungsart der Alten, doch gab es einige sittliche Ideen, in welchen die neue Zeit sich selbst wiederfand, und diese Verwandtschaft nahm insofern auch einen poetischen Charakter an,

---

1) XIV, 33.
2) Vgl. noch Schäfer, I, 115, mit der Note.

als man sich der mythischen Vorstellungen, in welche die Alten jene Ideen gekleidet, bemächtigte. Griechenland hatte ja auch seine Sturmperiode gehabt. Die ersten Schöpfungen der Natur sind kolossal, aber ungestaltet und wild; so war auch der Mensch, der mit den Ungeheuern um den Besitz des Erdbodens kämpfen mußte, ein trotziger Riese, der sich nicht scheute, selbst auf die Burg der ewigen Götter einen Angriff zu machen. Jüngere Geschlechter lernten resigniren; sie ertrugen es, daß Wesen, die über ihnen standen, sich größerer Vorrechte erfreuten, und daß Beschränkung das Loos des Menschen ist. Mit frommer Scheu, aber auch mit Bewunderung erzählten die Dichter von jenen wilden Zeiten, von der Kraft, den Gesinnungen und Thaten jener Riesen, von den grausamen Strafen, die den Trotz nicht brechen konnten. Mehr als einmal hat es aber der Mensch versucht, sich wieder in jenen Anfang der Dinge zurückzuversetzen. Er wollte immer von Neuem den Kampf um die Souveränetät mit den Göttern aufnehmen, und bei dem idealen Triebe unseres Wesens, der den Geist zu dem Göttlichen erhebt, sann er auf Mittel, die physischen Schranken seiner Natur zu durchbrechen. Gelang es nicht, so behauptete er wenigstens sein Recht, die Schwere eines solchen unbilligen Druckes zu empfinden und der Gewalt, die ihn zermalmte, mit trotziger Nichtachtung zu begegnen. Das Mittelalter hat diesen Sinn hauptsächlich in der Sage von Faust kundgegeben. Die Generation, mit der wir uns jetzt beschäftigen, machte denselben Faust zu ihrem Heros. Goethe faßte jedoch noch andere Träger der Idee ins Auge: so Mohammed und Ahasver, endlich auch die Riesen der griechischen Vorzeit. Jenen Prometheus, welcher in kühner Opposition gegen die Götter Allen voranging, ferner Tantalus, Ixion, Sisyphus, welche als übermüthige Gäste sich den Göttern gleichstellten und dafür als Frevler zu Qualen verdammt wurden, die ihnen eine tragische Berühmtheit verschafften, erkor er zu seinen Heiligen [1]). Andere Dichter erneuerten das Andenken an die titanischen Gestalten der Medea und der Niobe. Das neubelebte Kraftgefühl der Zeit äußerte sich nach allen Seiten hin und suchte zuletzt, wie Alles, was nachhaltige Wirkungen hervorbringen will, einen Mittelpunkt in der Religion. Die Orthodoxie lehrte den Menschen auf seinen eigenen Werth und Willen verzichten und sagte deshalb dem stürmischen Geschlechte nicht zu. Mit der Lust und der Kraft zu handeln verband sich die Zuversicht zu dieser

[1]) XXII, 237.

Kraft, und so wollte man nicht die Gnadenwirkungen abwarten, sondern lieber in Gesellschaft der Männer, die als unchristlich gescholten wurden, aber Großes ausgeführt hatten, in männlicher Selbständigkeit auftreten und dem Gotte der Rechtgläubigen trotzen. Daß solche Gedanken das allgemeine Bewußtsein durchdrangen, beweist in der Poesie die schnell wachsende Popularität der Faustsage und der Umstand, daß ein einzelnes Gedicht, wie Goethe's Prometheus, in der Philosophie und Theologie einen heftigen Kampf zum Ausbruch bringen konnte [1]).

Nach diesen vorbereitenden Bemerkungen über den Charakter der Sturm- und Drangperiode, die sich hauptsächlich aus den Abschnitten über Hamann, Herder, Klopstock und die Göttinger ergänzen, lassen wir eine Uebersicht der dichterischen Werke folgen, welche in diesem Kreise entstanden. Da man dem Alterthum grundsätzlich keinen Einfluß auf die Darstellung gestattete, so können wir uns kurz fassen und werden nur so viel angeben, als nöthig ist, um zu zeigen, auf welchem Grunde und in welchem Zusammenhange die ethischen Ideen und manche materielle Entlehnungen aus der antiken Welt erscheinen. Die erste Frucht der neuen Ansichten über die Poesie war Goethe's Götz von Berlichingen (1773). Der Stoff war aus einer wichtigen Periode der nationalen Geschichte gewählt und entsprach der Gegenwart, die auch in einem Uebergange begriffen war, und solche Zeiten sind immer reich an tragischen Conflicten. Das Recht der Selbsthülfe war der Lebensnerv des Ritterthums gewesen, da sich große Charaktere immer nur auf dem Boden der Willkür entwickeln; es war aber auch zuletzt, als das Ritterthum entartete, die Quelle roher Gewaltthaten und des Verderbens geworden. Ein geordnetes Staatswesen sollte nun dem allgemeinen Uebel steuern, und jenes Recht, welches mit demselben in directem Widerspruche steht, mußte aufgehoben werden. Der Staat nahm dem Bösen und zugleich auch dem Guten die Waffe aus den Händen, war jedoch selbst noch nicht im Stande, den ersten zu bändigen und den letzten zu schützen. Da tritt nun Götz auf, der in der Weise des alten Ritterthums sich und Anderen selbst Recht schafft, aber indem er eigenmächtig handelt, an dem Principe der neuen und besseren Ordnung frevelt. Der Edle hat Alles auf seiner Seite, nur nicht das Gesetz, während unter dem Schutze des letzteren die feigen und falschen Intriganten ihr Wesen treiben. Man hat es dem Dichter zum Vor-

---

[1]) XXII, 229—236.

wurfe gemacht, daß sein Drama weniger die geschichtlichen Zustände darstellt als den Charakter des Helden. In der That fehlen sehr bedeutende Züge des Zeitalters; selbst der religiöse Conflict und das Eindringen der Wissenschaft in die Cultur sind nur schwach angedeutet [1]), doch konnte das Drama sich unmöglich so ausbreiten, ohne darüber völlig die Einheit einzubüßen. Die Charaktere sind ebenso wahr und scharf ausgeprägt, wie gehaltvoll und mannichfaltig. Vorzüglich ist, wie in allen Dichtungen Goethe's, die Zeichnung der Frauen. Elisabeth gleicht jener Hiltgund und Chriemhild des ächten deutschen Alterthums. Ein verständiger Sinn, Besonnenheit und Willenskraft verbinden sich mit einem reinen Gefühle, das von der Kälte und von der Sentimentalität gleich weit entfernt ist. Aus ihrem ganzen Wesen leuchtet der Adel einer schönen kunstlosen Natur, und sie ist deshalb, obgleich ihr Charakter durchaus national ist, als ein Gebilde des ächten Menschensinnes auch mit der verständigen Penelope, mit der hochherzigen und zartfühlenden Andromache und anderen Frauen der griechischen Sage verwandt. „So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Thätigkeit —", diese Eigenschaften fand Werther in Lotte's Wesen vereinigt; sie sind der Elisabeth ebenfalls eigen und mit ihnen pflegte Goethe auch später die trefflichsten seiner Frauen zu schmücken. Dagegen sollten uns Maria und Adelheid an die Mängel der modernen Charakterformen erinnern. Maria ist, indem sich ihr Gefühlsleben bis zur Verzärtelung steigert, nur in Augenblicken ungewöhnlicher Erhebung einer festen Entschlossenheit fähig, und Adelheid zeigt zwar, wie viel Anmuth und Lebendigkeit des Geistes die Natur dem Weibe gegeben, macht jedoch diese Vorzüge einer feineren Bildung durch ihre schlechten Sitten werthlos. Die Darstellung ist wie bei Shakspeare durchaus objectiv. Personen und Zustände werden nicht durch Schilderungen charakterisirt, sondern durch Facta. Bei dieser ausschließlichen Rücksicht auf die plastische Lebendigkeit und Naturwahrheit

---

[1]) Hegel, „Aesthetik", I, 383, findet darin eine ungehörige Beziehung auf moderne Interessen, daß der kleine Karl Jaxthausen aus der Geographie kennt, aber kaum weiß, daß er darin wohnt, indem hier an Basedow's Unterricht durch Anschauung gedacht sein soll. Warum aber darf dies nicht allgemeiner auf jenen Unterschied zwischen der abstracten Gelehrsamkeit und der Erfahrungsbildung gehen, die gerade in dem Zeitalter der Humanisten sich zu trennen anfingen?

wurden indessen auch die Gesetze der dramatischen Oekonomie, die sich zugleich auf das Wesen der Gattung und auf die Forderungen der Bühne gründen, wenig beachtet, und das Werk glich, namentlich in seiner ersten Gestalt, einer scenischen Novelle. Der häufige Wechsel des Ortes und die lange Ausdehnung der Zeit zerstückelten das Drama und störten dadurch die Illusion. Es gab keine Haupthandlung; die Geschichte des Götz und die Geschichte der Adelheid liefen nebeneinander fort und waren nur locker verbunden. Auch fehlte es an Maß und Sicherheit bei der Idealbildung. Selbst in dem Charakter der Elisabeth war das edle Metall noch mit Schlacken vermischt, und es war ein Frevel an der Sittlichkeit, daß die Reize des Lasters über jede Tugend triumphirten, indem sogar der brave Sickingen durch Adelheid der schon einmal betrogenen Marie entrissen wurde. Nicht nur die befangenen Freunde der französischen Kunstdichtung nannten daher diesen Götz ein schönes Ungeheuer, sondern selbst dem freier denkenden Lessing erschien die Genialität zu ungebunden.

Trotz dieser Mängel blieb das Werk eine wahrhaft große Erscheinung. Der Götz war ein deutsches Nationalgedicht nach dem Stoffe, nach den Interessen, nach der Denkungsart und den Sitten der Personen, nach der Sprache; und dies deutsche Wesen hatte Würde genug, um das Nationalgefühl im Allgemeinen so mächtig wie wohlthätig anzuregen. Es ging über Lessing's Minna hinaus, das einzige Werk dieser Art in unserer Literatur, welches ihm ähnlich war. Tieck sagt: Sowie Goethe nur die Augen aufthat und sie Anderen wieder öffnete, war Deutschland unmittelbar auch da, und so viel herrliche Anlagen, Trefflichkeit, Gesinnung und Gemüth, Herzlichkeit und Wahrheit, kurz so viel eigenthümliche Kennzeichen, die den Deutschen kund geben, zeigten sich auf einmal, daß der Erweckte sich selbst anstaunte, in einem solchen Lande der Wunder, in einer solchen poetischen Gegenwart zu leben [1]). Ueberdies fing nun in Betreff der Darstellung eine neue Aera an, denn während die Kritik bis dahin die herkömmlichen Theorien nur angefeindet, war jetzt eine neue Form geschaffen; man konnte sich auf eine positive Thatsache berufen, und dieser frischen Natur gegenüber erschien nun erst die unlebendige Schulsprache in vollem Lichte. Endlich wehte durch Alles, mochte man über Dies und Jenes noch so sehr den Kopf schütteln, ein Geist, der unzweifelhaft von poetischer Urkraft zeugte. Mit der zuneh-

---

[1]) „Lenz gesammelte Schriften", herausgegeben von Tieck (1828). I, 69.

menden Begeisterung für Homer, Ossian und Shakspeare war auch die Ueberzeugung fester und allgemeiner geworden, daß nur ein Genie die deutsche Poesie zu einem höheren Range erheben könne; nun waren bereits Viele aufgestanden, die sich als die Auserwählten ankündigten, aber da Lessing und Klopstock schwerer zu würdigen sind, bestritt man doch nur mit halber Zuversicht die Behauptung der Franzosen, daß Deutschland kein Genie hervorbringen könne, bis endlich in dem Verfasser des Götz der Ersehnte erschien.

Die Romantiker blickten mit Vorliebe auf den Götz zurück, als auf den Grundstein ihrer Schule. Denn das Drama stellte nicht nur deutsches Leben auf eine volksthümliche Weise dar, sondern es wies auf das deutsche Alterthum hin und enthüllte die nationalen Bestandtheile unserer Bildung, welche man seit Jahrhunderten gewohnt war, allein mit der antiken Literatur im Zusammenhange zu sehen. Dieser Anschluß an das Mittelalter war eine der hauptsächlichsten Wirkungen des Götz. In den Dramen, die ihm folgten, sollte der Geist des Ritterthums wieder erweckt werden. Die ersten Versuche fielen jedoch schlecht genug aus; man hörte zwar wieder von Burgen, Kapellen und Wildnissen, von Turnieren und Pilgerfahrten, von klirrenden Waffen und stampfenden Rossen; mit den fröhlichen Liedern der Minnesänger und dem Klange der Humpen wechselten die schauerliche Romantik der Geistererscheinungen, die heimlichen Schrecken der Klostergewölbe und der Burgverließe. Mit diesem Apparate ward aber nicht zugleich der ächte Geist der alten Zeit wiedergefunden. Um der modernen Cultur ihre Schwächlichkeit und ihr hohles Innere vorzuhalten, setzte man das Ideal des Ritters aus Biederkeit, Kraft und Ungeschliffenheit zusammen; man vergaß, daß jenes Ritterthum, welches zur Zeit der Minnedichtung geblüht, sich zugleich durch Geist, durch Zartsinn, durch gesellige Feinheit ausgezeichnet. Dieser Vorwurf trifft selbst Goethe. Seinem Götz und dessen Freunden gegenüber sind Shakspeare's Helden aus demselben Stande Wesen einer höheren Ordnung; denn jene haben außer der moralischen Würde nichts aufzuweisen und erheben sich kaum über die Beschränktheit und Plumpheit ihrer Dienstleute. Auch die freiere Anlage dieser Dichtungen und die epische Breite der Behandlung führte zu einer völligen Auflösung der dramatischen Form, und es wurde schon jetzt bei der Bearbeitung von Heldengeschichten, Legenden und Mährchen üblich, den Dialog, der überdies nur selten dramatisch war, mit Erzählungen abwechseln zu lassen. Goethe urtheilte später: die eigentliche geniale Epoche unserer Poesie habe Weniges hervorgebracht, was

man in seiner Art correct nennen könnte; denn auch hier sei die Zeit strömend, fordernd und thätig gewesen, aber nicht betrachtend und sich selbst genugthuend [1]). Gerühmt wird noch immer der Fust von Stromberg (1782) von Jakob Maier. Als Gedicht ist dies Drama sehr unbedeutend, und es verdankt sein traditionelles Ansehen wol nur dem hinzugefügten Commentare, in welchem die Sitten, Gebräuche und Rechtsverhältnisse des Mittelalters nach Quellen dargestellt und kritisch beleuchtet werden.

Die Leiden des jungen Werther (1774) scheinen dem Götz ganz unähnlich, da der Dichter in diesem das Streben nach Recht und Freiheit, dort dagegen die Auflösung der Willenskraft durch das Gefühl schildert. Goethe ward nicht allein durch sein Verhältniß zu einer Verlobten und durch den Tod des jungen Jerusalem veranlaßt, den Roman zu schreiben; ebenso wenig ist Werther's Leidenschaft für Lotte die einzige Ursache seines Grames und seines Unterganges. Diese Dinge gehören nur zu den äußeren Motiven. Den eigentlichen Inhalt der Dichtung bilden die Angriffe auf die Culturverhältnisse der Gegenwart, und darin liegt der Zusammenhang des Romanes mit dem Charakter der Sturm- und Drangperiode. Die Jugend war von dem Gefühle durchdrungen, daß etwas Höheres erstrebt werden müsse; aber die Meisten waren nicht fähig, ein bestimmtes Ziel zu erfassen. Mit dem genialen Scharfsinne eines Selbstpeinigers zergliederten sie sich die Gebrechen der Zeit; sie hatten Ernst und Tiefe genug, diese Gebrechen zu empfinden, und ihre Schwermuth wuchs über dem dumpfen und unfruchtbaren Grübeln zum Lebensüberdrusse. Ueberspannte Forderungen an den Menschen und an die Welt erfüllten ihr Gemüth mit einem Idealismus, der es ihnen unerträglich machte, ihre Tage in der mechanischen, geistlosen Regelmäßigkeit des bürgerlichen Daseins hinzuschleppen, da sie sich zu ganz anderen Dingen berufen glaubten [2]). Sehr geschickt benutzten sie Young, Ossian, Klopstock, um sich mit den Bildern einer düsteren Phantasie zu umgeben, ja auch Shakspeare und Homer nahmen sie zu Hülfe, um jenen Idealismus und die Weltverachtung zu rechtfertigen. Berufsarbeiten sind diesen Menschen zu kleinlich, die Gesellschaft zu schal; sie fliehen in die Einsamkeit, um mit der Natur, die für alle Wechsel des Gefühls symbolische Bilder darbietet und an den Leiden und Freuden der Menschen Antheil zu

---

[1]) XXII, 331.
[2]) XXII, 165.

haben scheint, um sich dann in der Gemeinschaft mit dieser fühlenden Natur und im Selbstgenusse aufzuzehren, bis endlich ein gesuchter Unfall es ihnen gestattet, eigenmächtig das Leben abzuschütteln. Diese Zeitstimmung ist im Werther auf eine meisterhafte Weise dargestellt. Mag man jene idealistische Kritik der Zustände oder die innere Seelengeschichte Werther's, endlich den Verlauf der Begebenheiten oder die Sprache ins Auge fassen, immer findet man ein organisches Ganzes, in welchem Eins das Andere bedingt und Alles mit wunderbarer Consequenz zu demselben Ziele hinstrebt. Der Roman verschlimmerte die Krankheit der Zeit, statt sie zu heilen, weil Unzählige sich bei der dichterischen Schönheit des Charakters über seinen moralischen Werth täuschten. Diese Verwechselung hatte Goethe nicht veranlaßt, aber man kann auch nicht sagen, daß er ihr vorgebeugt. Die objective Haltung des Werkes hätte ihn nicht hindern sollen, wenigstens die Freunde Werther's sich in Briefen an ihn mit Bestimmtheit und Nachdruck über seine Selbsttäuschung aussprechen zu lassen. Wie damals Viele den Hamlet spielten, obgleich sie keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatten, so gefielen sich Andere in Werther's Schwermuth und Uniform, obgleich ihr Weltschmerz nur daraus entsprang, daß ihre Lotte einem Anderen angehörte. Diese kleinliche Sentimentalität, zu welcher sich Werther's Idealismus abschwächte, wurde in Miller's Siegwart, wie bereits oben erzählt, ebenfalls mit großem Talent und Beifall dargestellt. Auf die übrigen Dichter des Hainbundes hatte der Werther keinen bedeutenden Einfluß. Voß war für solche Dinge nicht empfänglich, Hölty's Schwermuth hatte ganz andere Ursachen, die Stolberge schwelgten im Gefühle ihrer Kraft, Claudius sprach in einem Epigramme einen directen Tadel aus und witzelte auch sonst über die falsche Sentimentalität, und so blieb nur Bürger übrig, der jedoch mehr dem Fernando in der Stella als dem Werther gleicht. Lessing sah in dem Romane nichts als ein erotisches Gedicht und beurtheilte ihn nach dem flachen Satze, daß solche klein-große, verächtlich-schätzbare Originale hervorzubringen der christlichen Erziehung vorbehalten gewesen, die ein körperliches Bedürfniß so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln wisse [1]. Doch behält seine Frage, ob es glaubhaft sei, daß ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen haben würde, ihre Bedeutung, auch wenn man den tiefern Gehalt des

[1] Brief an Eschenburg, in den „Werken", XXIX, 53.

Romanes im Auge hat; denn der Realismus der antiken Welt ließ eine solche hochfliegende Negation der Wirklichkeit nicht gut aufkommen, und man müßte die Ebenbilder Werther's unter den Platonischen Schwärmern suchen, die Wieland schildert. Goethe selbst endlich versichert, daß ihm der Werther nur eine Generalbeichte gewesen, die ihm zur Genesung verhalf. Die Beichte war indessen doch kein gründlich helfendes Heilmittel. Er griff jetzt allerdings zu den Stoffen, welche noch mehr als der Götz den titanisch aufstrebenden Charakter der Zeit vertreten sollten. Aber Faust, Ahasver, Mohammed wurden nur in Gedanken schematisirt, und die Letzten sind bis auf wenige Fragmente Entwurf geblieben. Besser erging es dem Prometheus. Die tiefsinnigen Combinationen über die ersten Culturepochen der Menschheit, welche der Dichter in seinem Prometheus (1774) und in der Pandora (1807) niedergelegt, die aber auch beide nicht vollendet wurden, dürfen uns hier nicht weiter beschäftigen [1]). Der Form nach sind diese Dramen allegorisch, und sie entsprechen deshalb, wenngleich sie an reicher Erfindung mit dem wirklichen Volksmythus der Alten wetteifern, nicht der höher ausgebildeten antiken Kunst. Vom Prometheus ist es überdies auffallend, daß er in jener Zeit geschrieben werden konnte, welche durch Shakspeare's lebendige Welt das Schattenspiel der Verstandesdichtung verdrängen wollte. In der nächsten Zeit entstanden der Clavigo (1774) und die Stella (1775). Was diese Dramen Gutes und Schlechtes an sich haben, das ist zu oft wiederholt, als daß wir ein Wort hinzufügen dürften. Im Ganzen ist man darüber einig, daß die Zeitgenossen, als nach einem so mächtigen Anfange diese schwächlichen Producte folgten, Ursache hatten, an Goethe irre zu werden. Der Titanismus ist bis auf die leiseste Spur verschwunden. Wunderbar genug wird jener Weislingen, der in dem Götz eine untergeordnete und verächtliche Rolle spielte, auf einmal die Hauptfigur. Goethe wollte im Clavigo sich selbst zur Strafe seinen Helden an den Pranger stellen und hatte also wieder etwas zu beichten. Er blickte auch später auf dieses Drama immer mit einiger Vorliebe. Die Stella brachte denselben Charakter und außerdem noch einen guten Theil jener Sentimentalität, die kaum im Siegwart so flach ist. In der ersten Abfassung blieb der Held wie der Graf von Gleichen, ohne daß Charakter und Schicksale ein solches Verhältniß entschuldigten, der Mann zweier Frauen; in der zweiten mußte er sich,

[1]) Siehe hierüber: Rosenkranz, „Goethe und seine Werke" (1847), S. 197.

da die Bigamie doch eine zu arge Licenz war, erschießen. Mögen der Vorzüge, die sonst diese Dramen auszeichnen, noch so viele sein, sie sind nicht im Stande, den Mangel an sittlicher Würde und männlichem Sinne vergessen zu machen, und es bleibt immer der Verdacht, daß diese Dichtungen nur dem Versuche entsprangen, kleinliche Verirrungen dadurch zu beschönigen, daß sie als natürlich erscheinen sollten. Weniger streng darf man über die kleinen Singspiele urtheilen, welche in dieser Zeit entstanden, da sie anspruchslosere Gelegenheitsgedichte sind.

Goethe war also durch den Werther nicht so gänzlich von seiner Sentimentalität geheilt, doch behauptete sich auch das kräftigere Element in seinem Geiste. Dies zeigen besonders die satirischen Dramen. Sie sind im Tone des Hans Sachs verfaßt, und dies ist ein wichtiger Umstand. Form und Sprache, die das Genie aus der Natur nehmen wollte, blieben nicht gänzlich dem Belieben preisgegeben; man fand in der nationalen Entwickelung einen Boden, auf dem man fußen konnte; das Natürliche erhielt die feste Gestalt des wirklich Volksthümlichen [1]. Es handelte sich hier um mehr als um die poetische Kernsprache des alten Meisters, wiewol auch diese schon nichts Unbedeutendes war, da sich zu ihr in nothwendigem Zusammenhange eine gleichartige Anschauungsweise gesellen mußte. Die Minnesänger waren zu unbekannt und auch nach ihrem Wesen der Zeit zu fremd. Die Gegenwart entsprach aber jenen chaotischen Zuständen des 15. und 16. Jahrhunderts, in denen sich tüchtige Kräfte regten und mit Erfolg an einer neuen Welt bauten. Diese Aehnlichkeit führte zu Hans Sachs, wie sie schon den Götz zu einem Symbole der Zeit gemacht. Der schlichte Bürger, der ohne Philosophie, Gelehrsamkeit und Kunst, nur mit frischen Sinnen ausgestattet, die damalige Welt ergriffen und in seinen Dichtungen geschildert, der seine Zeitgenossen mit Lehre und Beispiel, mit Lob und Tadel, in Schimpf und Ernst gefördert, wurde auf einmal das Vorbild der jungen Naturdichter. Leider besaß jedoch außer Goethe Niemand die Kraft, in seinem Sinne zu wirken. Sicher hat Goethe ihm mehr zu danken als Ton und Vers, die er auch später oft gebrauchte und die ihn das Geheimniß lehrten, in Diction, Rhythmus und Reim mit dem Adel das Schlichte zu verbinden. Seine Erklärung des Holzschnittes, der Hans Sachsens poetische Sendung vorstellt, zeigt, daß er diese Art der Naturdichtung von allen Seiten betrachtete.

---

[1]) XXII, 332.

Seine satirischen Dramen blieben nicht ohne allen Zusammenhang mit dem Antiken. In dem einen bricht er eine Lanze für die griechischen Heroen, und indem man auf diesem Wege fortschritt, wurden endlich auch Lustspiele nach Aristophanes, Plautus und Terenz gedichtet. In dem Pater Brey, einem Fastnachtsspiele, griff Goethe die Heuchler an, welche sich mit lammfrommer Sanftmuth, überzartem Empfindeln, freundschaftlichen Winken überall einnisten und vorzüglich gern die Frauen berücken, um in der Stille Unfrieden zu säen und etwas für ihre unreinen Gelüste zu erhaschen. Der Satyros oder der vergötterte Waldteufel stellte einen modernen Naturphilosophen vor, der den Menschen ihr freudeloses, sieches Stubenleben zu verleiden weiß und sie einladet, wieder in der Natur zu leben; das Volk läßt sich leicht bethören, bis endlich der freche Sinn und die rohen Begierden des Propheten genugsam beweisen, daß der Mensch in diesem glücklichen Naturstande bis zum Vieh herabsinken würde. Endlich ist die Farce: Götter, Helden und Wieland gegen den Dünkel Derer gerichtet, welche die derbe, gesunde Natur der griechischen Heroen nach den flachen Idealen und der modernen Moral beurtheilten und, weil sie bei ihrem Spiele mit zarten und rührenden Empfindungen die Kraft der Charaktere übersahen, von einer Rohheit sprachen, die man mit dem ungebildeten Geiste jenes Zeitalters entschuldigen müsse. Auch das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern war polemisch, doch kennen wir nicht mehr die persönlichen Beziehungen. Einzelne, erst später bekannt gewordene Fragmente geißeln die Seichtigkeit der modernen Aufklärer und ihre geschäftige Proselytenmacherei. In gleichem Sinne parodirt der Doctor Bahrdt diejenigen Theologen, welche Christus und die Apostel als gemeine Leute behandelten, deren Lehren man erst für das gebildete Jahrhundert zurecht machen müsse. Alle diese dramatischen Scherze sind mit frischem Humor und keckem Jugendmuthe geschrieben. Die meisten richten sich gegen bestimmte Personen, doch sind diese so gewählt, daß sie immer ganze Klassen repräsentiren, und die symbolische Behandlung gibt den Sachen ein allgemeineres und tieferes Interesse. Zu den didaktischen Beziehungen gesellt sich in der Regel ein ansprechendes Phantasiebild, und in dieser Hinsicht sind namentlich der Satyros und die mit Wieland hadernde Farce ausgezeichnet. Alle haben den gemeinsamen Mittelpunkt, daß der Begriff der Natur nach beiden Seiten hin durch sie begrenzt und sowol vor der Verfeinerung als vor der Rohheit gewarnt wird. Die Ausartung des Naturalismus schildert jedoch nur der einzige Satyros, und seine Philosophie ist, wenn man

weniger auf die Thaten als auf die Reden dieses bocksfüßigen Rousseau achtet, noch immer sehr verführerisch, besonders da es der Figur des Einsiedlers, welche den Gegensatz darstellt, an Bestimmtheit fehlt. Die anderen Dramen nehmen die derben und kraftvollen Züge der Natur gegen die Halbheit und Schwäche der Scheinbildung in Schutz, wobei der Cynismus nicht zu ängstlich gemieden ist. Im Ganzen kann man Goethe wol zugestehen, daß allen solchen Excentricitäten ein redliches Bestreben zu Grunde lag. Aufrichtiges Wollen stritt mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talent gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickeltes Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit [1]). Von den Griechen sagt Goethe, daß die jungen Naturdichter sie noch immer als Abgötter verehrten und eben deshalb so heftig auf Wieland eindrangen [2]); doch schwebte ihnen dabei gewiß nichts weiter vor als die idyllische Einfalt der Homerischen Sitten, die Kraft der Heroen, der Trotz der Titanen, und der poetischen Kunst der Alten entnahmen sie wol nur Beweise für den Satz, daß das Genie keiner Schultheorien bedürfe. Goethe ging 1775 im Herbste nach Weimar. Was er in den nächsten Jahren verfaßte, das gleicht noch durchaus den letzten Dichtungen, doch machen wir hier eine Pause, um erst seine bedeutendsten Genossen näher kennen zu lernen.

Elftes Capitel.

Die Naturdichtung. Ihre Entartung bei Lenz. Seine Dramen in Bezug auf Stoffe, Tendenzen und Darstellung; Lustspiele nach Plautus. Der Maler Müller. Das wahrhaft Dichterische in seinen Werken. Die griechischen, die volksmäßigen und die religiösen Idyllen. — Tischbein's Zeichnungen nach Homer und Theokrit. — Müller's Dramen. Der Titanismus, dargestellt an Golo, Faust und Niobe. Das Antike in Gerstenberg's Ugolino. Das griechische Monodrama. Erinnerung an Klinger.

Reinhold Lenz (1750—92) ist nach seinem persönlichen und nach seinem dichterischen Charakter von Goethe ausführlich geschildert, und das vielleicht etwas zu günstige Urtheil über den unglücklichen Jugendgefährten wird doch im Ganzen durch die Schriften desselben bestätigt. Lenzens Werk war es hauptsächlich, daß

[1]) XXII, 332.
[2]) XXII, 247.

das Genie, nachdem man ihm kaum einen so hohen Werth beigelegt, wieder verdächtig wurde. Er hatte ohne Zweifel Geist, aber seine Ideen gründeten sich nicht auf eine tiefere Auffassung des Lebens, sondern meistens allein auf den Widerspruch. Sein Denken lief daher in jenen nichtigen Humor aus, der keine gehaltvolleren Interessen kennt, sondern allein aus Scharfsinn, Witz und der Neigung zum Absurden zusammengesetzt ist, und seine Freunde thaten nicht wohl daran, daß sie sich an seinen Narrheiten belustigten und ihn durch Beifall zu denselben aufmunterten. Es mußten demnach auch seine Dichtungen, obgleich er fähig war, ab und zu einmal wahrhaft Bedeutendes aufzufassen und in das Gemeinste Poesie zu legen, doch im Ganzen ohne Gehalt bleiben oder gar von baarer Unvernunft zeugen. Dasselbe gilt von seiner Darstellungsgabe. Es war Talent da ohne Geschmack, ja die falsche Naturliebe, der bilderstürmerische Eifer gegen Alles, was nach einer Regel aussah, führte ihn dazu, daß er das Rohe und Grelle suchte und in seinen Compositionen der Einheit und dem Zusammenhange grundsätzlich aus dem Wege ging. In seinem Aufsatze über das Theater kämpft er für Shakspeare gegen Aristoteles. Es ist wahrscheinlich, daß Lenz einen brennenden Ehrgeiz besaß und dabei sein Unvermögen fühlte, denn ohne diese Annahme bleibt schon seine Neigung, sowol sich selbst in fortwährendem Mismuthe zu quälen und sich nur durch Absurditäten zu betäuben, als auch Denen, die ihn überragten und so namentlich Goethe, durch heimliche Ränke zu schaden, räthselhaft. Seine endlich bis zur Geisteszerrüttung steigende Verworrenheit wäre aber ohne eine solche ernste Leidenschaft, wenn man auch eine allmähliche sittliche Verwahrlosung hinzuzunehmen berechtigt wäre, gar nicht zu erklären. Er wurde schon im 28. Jahre wahnsinnig und ein Bettler. Sein Nekrolog spricht davon, daß die tausend Demüthigungen, welche er hinnehmen mußte, nicht seinen reizbaren Stolz ersticken konnten. Seine Dramen sind den berüchtigten Schleicheriaden und Ysopianen überaus ähnlich; in allen ist das Genie ein gar unsauberer Geist. Lenz hatte eine ganz besondere Neigung, Verbrechen und lüderliche Menschen darzustellen. Manches nimmt er als ein natürliches Ergebniß der Leidenschaften oder der Verhältnisse in Schutz; Anderes tadelt er zwar, aber auch da scheint jenes Gelüste, sich im Schlamme zu wälzen, vorgeherrscht zu haben. Der Hofmeister in dem Drama gleiches Namens (1774) verführt seine Schülerin. Er flieht zu einem Schulmeister Wenzeslaus, der sich seiner kräftigst annimmt, ihn ernährt, beschäftigt und mit ihm philosophirt.

Endlich entmannt er sich gar, doch ohne zu Wenzel's Verdruß ein Origenes zu werden. Sein lüderlicher Sinn veranlaßt ihn, ein blutjunges Bauermädchen zu heirathen, und es folgt eine Scene, die Tieck nicht gewagt hat wieder abdrucken zu lassen. Die Moral davon ist, daß die Hofmeister in den Familien schlecht behandelt werden und sich schlecht betragen, wonach die Vortheile der Privaterziehung zu beurtheilen seien. Außerdem tritt ein Student auf, der in Halle und Leipzig wüst gelebt und nun jene Verführte heirathet, die inzwischen ein Kind geboren, woraus denn folgen soll, daß ein gesunder Kopf an solchen Dingen nicht Anstoß nimmt. Der neue Menoza (1774) [Nachahmung eines dänischen Romanes von 1742, in welchem ein asiatischer Prinz Menoza die Welt durchreist, um wahre Christen zu suchen [1]] ist ein Prinz Tandi, ein reiner Naturmensch, welcher die Deutschen für ihre verdorbenen Sitten heruntermacht. Er heirathet eine Wilhelmine, doch finden sich Gründe zu der Vermuthung, daß sie seine Schwester ist. Das Consistorium kommt nicht zu dem Entschlusse, die Geschwisterehe zu trennen, bis man zum Glücke entdeckt, daß Wilhelmine ein untergeschobenes Kind ist. Das leidende Weib (1775) enthält in Brand ein Genie nach Lenzens-Begriffen. Er wollte hier Goethe porträtiren. Eine Gesandtin, die durch die Lecture Wieland's romanhaft gestimmt ist, geräth mit Brand in ein zu zärtliches Verhältniß. Ein Anderer entdeckt dies und fordert nun für sich eine gleiche Gunst, doch Brand erschießt ihn. Die Frau stirbt und ihr Gatte nebst Brand und Anderen trauern um sie. Die Soldaten (1776) schildern das wüste Leben der Offiziere, die ihre Wachstube zum Bordell machen, mit den grellsten Farben. Lenz scheint hier absichtlich die Gemeinheiten gehäuft zu haben, um die Maßregel, welche er vorschlägt, als nothwendig zu zeigen. Er geht von der Behauptung aus, daß die Offiziere Bürgermädchen verführen und auf die rohesten Genüsse verfallen müssen, weil ihre Lage es ihnen unmöglich macht zu heirathen. Der Staat solle daher eine Gesellschaft von Amazonen unterhalten, die mit den Offizieren in wilder Ehe lebten. Die Kosten würden dadurch gedeckt werden, daß die Regimenter, indem sie sich aus den Soldatenkindern rekrutirten, die Werbegelder ersparten. Dieses sind nun Stoffe, deren Wahl man nicht glücklich nennen kann. Außerdem sind noch Episoden eingeflochten, in welchen sich das Phantastische zum Fratzenhaften steigert. So gibt z. B. der Prinz Tandi in Leipzig den

[1] Jördens, VI, 483.

lahmen und blinden Bettlern ein Fest. Es ist darauf abgesehen, daß sich die Krüppel betrinken und die wildeste Scene machen. Das höchste und einzige Gesetz der Darstellung war für Lenz die Natürlichkeit. Ob dieselbe aber wirklich dichterisch oder gemein war, fragte er nicht [1]). Bisweilen gelang ihm eine Gestalt; so ist in jenem Schulmeister die Originalität nicht ohne Kraft und Tiefe. Gemeinhin sind seine Helden jedoch nur ganz verschrobene Geschöpfe, und der Naturdichter kam nicht auf den Gedanken, daß verrückt zu sein nicht in der Natur des Menschen liegt. Er suchte Shakspeare im raschen Wechsel des Ortes zu überbieten. Oft enthält die Scene nur einige Zeilen. Die Redenden bleiben mitten im Satze stecken; ein Gedankenstrich, ein Ach! soll anzeigen, daß die Fülle des Herzens, die Macht der Ideen gar nicht in Worte zu fassen sind. Auch in seinen prosaischen Aufsätzen brauchte Lenz diese Schreibart, zu der Hamann und Herder ein verführerisches Beispiel gaben. Im Jahre 1775 erschienen fünf Lustspiele des Plautus für das deutsche Theater. Gewöhnlich wird angenommen, daß Goethe und Lenz an der Arbeit nur Antheil gehabt. Sie sind wahrscheinlich von Lenz allein verfaßt und von Goethe nur vor dem Drucke durchgesehen. Möglich ist es, daß der Letztere überhaupt seine Freunde auf Plautus und Aristophanes aufmerksam machte, und daß Lenz, dem man ein wahrhaft komisches Talent zuschrieb, den ersten Versuch der Nachbildung wagte. Es gibt von ihm auch ein Fragment aus Aristophanes. Die Dramen nach Plautus sind an Werth sehr ungleich. Das Väterchen nach der Asinaria und die Aussteuer nach der Aulularia wird Niemand ohne Befriedigung lesen. Der Dialog ist auf eine verständige Weise nachgebildet und Lenz hat nicht den Leichtsinn gehabt, ihn mit eigenen Erfindungen zu schmücken. Es ist eben nur Nothwendiges hinzugefügt und die ganze Sprache durchdringen Witz und Laune. Meistens fühlt man sich in der lebendigsten Gegenwart, doch sind nicht immer die römischen Sitten und Verhältnisse den unsern angepaßt. In der Asinaria durfte z. B. das Mädchen nicht nothwendig eine Buhlerin sein und der Vater nicht, so ko-

---

[1]) Einige Zeilen aus dem Hofmeister werden dies zur Genüge darthun. Gustel stürzt sich aus Verzweiflung in den Teich. Der Vater sieht es und schreit: Hülfe! 's meine Tochter! Sackerment und all das Wetter! Graf! Reicht mir doch die Stange: daß Euch die schwere Noth! (Trägt Gustchen aufs Theater.) Da! Verfluchtes Kind, habe ich das an dir erziehen müssen! Gustel, was fehlt dir, hast Wasser eingeschluckt? Bist noch meine Gustel. Gottlose Canaille!

misch die Scene auch ausgeführt ist, dem Sohne für das jus primae noctis die Geliebte zuführen. In der Aulularia ist nicht versucht, den Geizigen durch ein passenderes Motiv von seinem Geldtopfe wegzubringen, sondern auch hier verläßt er das Haus, weil der Zunftmeister Geld austheilen will, welche Freigebigkeit den deutschen Zuschauern wunderlich vorkommen muß. In den drei letzten Dramen, die Entführungen nach dem Miles gloriosus, die Buhlschwester nach dem Truculentus und die Türkensklavin nach dem Curculio, hat Lenz Vieles verändert. Da aber die Fabeln ganz mit undeutschen Verhältnissen verwachsen sind, so war eine völlige Umbildung unmöglich, und es ist ein ganz abenteuerliches Gemisch von Altem und Neuem entstanden. Man kann auch an diesen Stücken noch immer seine Freude haben, weil die vortreffliche Anlage und Gliederung der Originale, die geistreiche Ausbeutung der Situationen, die Bestimmtheit der Charaktere, die Heiterkeit eines classischen Dichters durchschimmern, aber für unser Theater eignen sie sich durchaus nicht.

Der Maler Friedrich Müller (geboren zu Kreuznach 1750, gestorben in Rom 1825) gehörte nicht zu Goethe's Jugendfreunden und sie wurden erst spät mit einander bekannt. Ehe er nach Rom ging (1776), um daselbst Michel Angelo zu studiren, lebte er einige Jahre in Mannheim. Hier wurde er durch die Naturdichtung angeregt, und die Liebe zu Poesien dieser Art fesselte ihn auch in der neuen Heimat. Daß er zu den begabtesten Geistern gehörte, wird Niemand leugnen wollen. Seine Dichtungen verrathen ein tiefes lyrisches Leben, und seine Phantasiebilder zeugen von einer kühnen und reichen Einbildungskraft. Doch kehren auch hier die Mängel wieder, welche von den Schöpfungen dieser Periode unzertrennlich waren. Immer gab es, indem man das Starke und Derbe mit dem Zarten zu verbinden suchte, nach beiden Seiten hin Uebertreibungen, und das Natürliche wurde bei dem Streben, alles Kunstmäßige zu meiden, nicht selten zur Unnatur. Tieck sagt über Müller: „Wie Schade, daß dieses wahre Genie, welches sich so glänzend ankündigte, nicht nachher das Studium der Poesie fortgesetzt hat! Sein Geist scheint mir mit dem des Giulio Romano innig verwandt, dieselbe Fülle und Lieblichkeit, das Scharfe und Bizarre der Gedanken und dieselbe Uebertreibung!" Indessen ist die Natur hier nicht wie bei Lenz ein Museum von lauter Misgeburten. Müller's erste Dichtungen waren Idyllen. Er suchte die Natur anfangs noch hinter der Menschenwelt bei den Faunen und Satyrn auf, wie denn solche Wesen

mit grotesken Gestalten und dem malerischen Zubehör von Felsen und Wildnissen für die Phantasie etwas Anziehendes haben, wozu noch das Interesse kommt, die Natur und den Menschen in ihrem Urzustande zu sehen. In der Idylle Bacchidon und Milon (1773) hat der Letztere, ein junger Ziegenhirt, einen Hymnus auf Bacchus gemacht und brennt vor Begierde, ihn dem Satyr Bacchidon vorzusingen. Dieser mag aber lieber mit dem Weinschlauche des Knaben zu thun haben und verzögert, indem er bei seiner sprudelnden Geschwätzigkeit immer von Neuem Gelegenheit findet, dem Vorrathe zuzusprechen, auf eine unerträgliche Weise den Anfang. Endlich als der Hymnus gesungen ist, weiß er wieder die Lobsprüche und das Trinken sehr geschickt zu vermischen, bis kein Tropfen übrig ist, und er schließt mit einer humoristisch-tragischen Elegie auf den leeren Schlauch. Hier ist nun wol ein wenig griechische Localität, aber unzählige Wendungen verrathen den eigentlichen Ursprung des Gedichtes: es stecken nämlich, wie schon Gervinus bemerkt, Falstaff und Heinz in den Masken. Die Idylle Der Satyr Mopsus in drei Gesängen ist der oft nachgeahmte Cyklops des Theokrit. Zuerst hören wir die Liebesklagen des Halbthiers. Seine ungeschlachte Zärtlichkeit und seine Betrübniß sind noch ausführlicher und mit mehr komischen Zügen geschildert als bei Geßner. Dann zechen die Freunde des Mopsus mit ihm und verabreden, daß dieser die Nymphe Abends durch ein Spottlied locken soll, worauf sie die Spröde überfallen und binden wollen. Dies wird ausgeführt. Die Muthwilligen drohen der Gefangenen mit Gerten; doch wird es ihr gestattet, sich durch ein Lied auszulösen, und sie singt nun von der Schöpfung der Welt, von den Centauren, von Orpheus. Die Sprache des Gedichtes wechselt mit dem Stoffe; bald spricht das lustige Halbthier in cynischem Humor, bald ertönen dithyrambische Gesänge, und sehr anschauliche Gleichnisse, die Müller auch sonst gern anbringt, lassen in ihm einen Freund Homer's erkennen. Aehnlich ist die kleinere Idylle Der Faun. Sein Weib ist gestorben, und der Vater trauert an ihrer Leiche mit den Kindern. Es mischt sich wieder das Lächerliche mit dem Tragischen, und man wird an die rührende Todtenklage der Wilden erinnert. Berühmter sind die beiden pfälzischen Idyllen: Die Schafschur (1775) und Das Nußkernen; die erste könnte jedoch heute nicht befriedigen. In ihr disputirt ein alter wohlhabender Schäfer mit dem Schulmeister. Ihm behagen nicht Geßner's feine Idyllen, und er vertheidigt seine Liebe zu den alten Liedern und Balladen, in denen Alles gerade so hergeht, wie

man es denkt, Alles so ehrlich, treu und traulich ist, daß es Einen anheimelt. Der Schulmeister tadelt die Elisionen und die schlechten Reime in den Volksgesängen, die vielleicht ein paar Handwerksburschen in der Schenke gemacht; er fordert eine wohlgesetzte Rede, Sentenzen aus den Alten und ein Wörtchen Griechisch oder Lateinisch dazwischen; denn wenn man die Kunst nicht anwenden wollte, so wäre sie ja umsonst in der Welt. Die Polemik gegen Geßner hat, wie es auch mit Hegner's Molkencur der Fall ist, das Urtheil bestochen; denn die Dichtung selbst ist nun dürftig genug. Der alte Walter sitzt mit beiden Töchtern, dem Liebhaber der einen, mit seinem Schwager und dem Schulmeister zusammen und sie scheren Schafe. Jedes gibt ein Lied zum Besten, und daran knüpft sich jene kritische Disputation. Die beiden Liebenden werden durch die alten Lieder erweicht und fallen einander um den Hals; dies entdeckt dem Vater ihre Zuneigung und er gibt sie zusammen. Die Charaktere und die Sprache sind wol unmittelbar der Natur entnommen; aber die Polemik, welche sich vordrängt, läßt kein episches Interesse aufkommen und verwischt auch die Zeichnung der Scene. Das Nußkernen dagegen ist eine wahrhaft geniale Dichtung. Sie ist so reich, daß man in wenigen Zeilen kein Bild von ihr entwerfen kann, zumal da die Ausführung anziehender und bedeutender ist als der Plan. In dem Hause des reichen Schulzen versammeln sich Abends gute Freunde, alte und junge Leute, um Nüsse auszukernen. Ein Nachbar ist um seinen Sohn bekümmert, der in die Welt gelaufen und für das schwere Geld, welches seine Abenteuer kosten, zuletzt als Bruder Lüderlich zu Grunde gehen werde. Man beruhigt ihn damit, daß der Wein brav in die Höhe gähren müsse, bis er mild werde. Der Sohn des Schulzen studirt auf der Universität Theologie. Auch sein Vater muß den Beutel immer offen haben, doch hofft er, von ihm einmal eine gedruckte Predigt zu lesen und zwar über den heiligen Dreikönigsstern. Man rückt um das Licht zusammen. Bei der Arbeit unterhalten sich die Alten mit schauerlichen Geschichten von verunglückten Mädchen. Die jungen Leute mögen aber die Moral nicht hören und schäkern inzwischen. Unter den Gästen ist auch ein Springinsfeld, der lustig und keck, doch auch bescheiden und dienstfertig, mit tausend Witzen und Späßen die Dirnen und die Alten bezaubert. Der Schulz will jetzt statt jener Spukgeschichten bei seinem Nußkernen lieber einen Fastnachtsschwank hören und der Gast parodirt nun als Herzog Ernst II. in burleskem Styl die Reiseabenteuer seines Urgroßvaters. Inzwischen sind zwei Weiber

fortgegangen, um einer Freundin in Kindesnöthen beizustehen. Auch eine Großmutter, die für Reimsprüche und Räthselverse lebt, sitzt am Spinnrocken und denkt über ein Räthsel nach, das ihr der Fremde aufgegeben. Endlich ist die Reisegeschichte zu Ende, das Kind geboren, das Räthsel gelöst, und man entdeckt in dem „Faxenmacher" jenen verlorenen Sohn, welcher nun um die Hand einer unvergessenen Spielgefährtin aus den Kinderjahren bittet, die ihn schon kirr machen werde. Er überliefert dem Schulzen auch etwas Gedrucktes von seinem Sohne, das aber nicht eine Predigt, sondern eine burleske dramatische Serenade ist. Auerbach's Dorfgeschichten sind nur reicher an Begebenheiten, denn Müller hat eigentlich Alles aus dem Nichts erschaffen, aber die Schilderung der Volksnatur ist in ihnen nicht treuer und lebendiger. Ulrich von Coßheim ist der Held einer sehr unbedeutenden Idylle, wenn man nicht den Umstand, daß der Ritter ein Hirtenmädchen heirathet, als einen dem Naturalismus entsprungenen Angriff auf die Standesunterschiede merkwürdig findet. Wir haben in anderen Abschnitten gezeigt, wie die sentimentale Schäferdichtung das goldene Zeitalter nicht allein in dem classischen Arkadien, sondern auch in der Mosaischen Vorwelt aufsuchte. An Milton's Gedicht und die Messiade schloß sich das biblische Idyll, in welchem der Empfindungsdrang das Erotische mit der Religion vertauschte. Auch Herder's Schriften über das Alte Testament lenkten die Phantasie und das Gefühl auf diesen Punkt. Solche religiöse Idyllen sind von Müller: Adam's erstes Erwachen und erste selige Nächte (1778) und Der erschlagene Abel. Prachtvolle Gemälde der jungen Schöpfung, das Entzücken der ersten Menschen, ihre feuertrunkenen Lobgesänge, ihre unschuldsvolle Seligkeit, welche mit dem Sündenfalle und der Ermordung Abel's einen tragischen Hintergrund erhält, auf dem sich die ganze Zukunft des Menschengeschlechtes abbildet, diese Dinge werden hier mit ungleich größerer Gewandtheit als ehemals dargestellt, und wenn man sich mit der Gattung befreunden kann, so darf man einräumen, daß die Mittel der Darstellung, welche Klopstock, Geßner, Herder und die Bibel darboten, von Müller hier sehr glücklich benutzt sind. Mit jenen zuerst erwähnten Satyridyllen stehen einige Bilder von Wilhelm Tischbein in Zusammenhang, welche dieselben Ideen und gleiche Gestalten darstellen. Goethe erfreute sich sehr an diesen Schöpfungen seines Freundes, der sich mit Homer zur heroisch-kriegerischen Welt wendete und ebenso gern mit Theokrit zum unschuldigen golden-silbernen Zeitalter ländlichen Wesens und Treibens, endlich am liebsten

natürliche, selbst ans Rohe grenzende Gegenstände wählte, in welchen die Anfänge der Sittlichkeit sich zu höherer Bildung entwickelten [1]. Seine Bilder zum Homer, die von 1801—24 in neun Heften mit Erläuterungen von Heyne und Schorn erschienen, zeigten, welche bedeutende Fortschritte die Kunst nach Caylus machte, seitdem man über die Homerische Darstellungsweise Aufklärung erhalten [2].

Wir kommen nunmehr zu Müller's Dramen. Die herrliche Legende von der Genoveva scheint dem pfälzischen Dichter ganz das Herz erfüllt zu haben. Einzelnes ist besonders behandelt [3], und das Hauptgedicht ist Müller's vollendetste Arbeit. Als Drama hat es einen zu schleichenden Gang; es ist ein scenischer Roman, in welchem die epische Anschaulichkeit durch dramatische Mittel erhöht ist. Im Vordergrunde stehen Golo und seine Mutter. Gervinus vergleicht sie mit Weislingen und Adelheid, aber Müller's Charaktere scheinen mir reicher zu sein und höher zu stehen. Golo ähnelt anfangs mehr dem Werther. Er kämpft mit seiner Liebe, mit seiner besseren Natur, ist aber schwach genug, eher an Selbstmord als an Flucht zu denken. Nun tritt die Mutter hinzu, ein herrschsüchtiges, gewandtes und kühnes Weib, das mit den Männern buhlt und sie verachtet, die Unschuld und den Zartsinn der Frauen verlacht und zur Entschuldigung ihrer Verbrechen nichts aufzuweisen hat, als daß bei einer natürlichen Gemüthskälte doch die Liebe zu ihrem Sohne an ihnen Antheil hat und ein Mord immer den anderen nothwendig macht. Indem Golo anfangs nur zuläßt, daß die Mutter für ihn handelt, wird er selbst in Verbrechen verstrickt; er beginnt sich zu hassen, und haßt endlich Genoveva, für welche, und die Mutter, durch welche er zum Verbrecher ward. Nun schwankt er nicht mehr wie jener Weislingen. Nachdem die Würfel gefallen, tritt er im Trotze der Verzweiflung Anderen mit Kraft und Kühnheit entgegen, während die Schuld wie ein höllisches Feuer sein Inneres verzehrt, und der Werther ist zu einem Macbeth geworden. Das Drama ist überaus reich an solchen Charakteren, Scenen und Zuständen des Gemüthslebens, welche die jüngeren Romantiker am liebsten darstellten. Da sind zwei blühende Mädchen, deren Freude sich in Leid verkehrt und

---

[1] XXXI, 152, 162.

[2] XXVII, 83.

[3] Auch die Idylle Ulrich von Coßheim enthält eine dramatisirte Ballade von Golo und Genoveva, in welcher diese, um den Sohn zu retten, ihrem Peiniger einen Kuß zugesteht, worüber sie dann verzweifeln will.

die gebrochenen Herzens auf einer weiten Pilgerfahrt Ruhe suchen; ein alter Ritter, der den Verstand verliert, weil sein rostiges Schwert gegen die Bosheit der Welt zu schwach ist; ein zweimal verstoßener Liebhaber, in dessen Seele die Rachsucht und die Liebe streiten und wilde Frevel ausbrüten. Der Schloßgarten schmückt am Morgen die Damen mit seinen Blumen, und im Sternenschimmer, während sie auf dem Altane lauschen, ertönt er von Serenaden. Der Wald ist der Schauplatz der fröhlichen Jagd und des tückischen Mordes. Das Gottesgericht, Kerkerleiden, brennende Schlösser und der Tod in mancherlei Gestalt: dies Alles versetzt die Phantasie und das Gemüth in die Welt der Romantiker. An Goethe erinnert nichts als jene nur ähnliche Anlage zweier Charaktere. Deutlicher ist ein Zusammenhang mit Shakspeare wahrzunehmen, doch nach seinem ganzen Gepräge gehört das Drama zu dem Nachwuchs der deutschen Ritterdichtung, und es verdient gewiß mehr als der Fust von Stromberg genannt zu werden, wenn von gelungeneren Reproductionen derselben die Rede ist.

Viel weniger Gutes ist von dem Faust (1776) zu sagen. In einer Zuschrift an Gemmingen berichtet Müller, daß ihm der Faust von Kindheit an im Sinne gelegen als „das Symbol des Menschen, welcher alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt' und Mittel und Wege sucht; der Muth genug hat, Alles niederzuwerfen, was ihm in den Weg tritt und ihn verhindern will, Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt. Das Emporschwingen so hoch als möglich, ganz zu sein, was man fühlt, daß man sein könnte — es liege so ganz in der Natur!" — Das Stück geht nur bis zum Schlusse des Vertrages. Die Hauptscenen schildern, wie Lucifer an der Menschheit verzweifelt, die selbst in ihren Lastern klein geworden, bis Mephistopheles verspricht, der Hölle einen ganzen Kerl zu liefern; ferner, wie Faust in seiner Geldnoth von mauschelnden Juden bedrängt, von Spielern betrogen, endlich auf Anstiften eines neidischen Magisters von den Sbirren verfolgt wird; wie sein Anhang unter den Studenten einen Straßentumult erregt, und der Teufel, indem er Faust die Schätze, Ehren und Genüsse der Welt verspricht, ihn so verblendet, daß er sich durch den Kummer des Vaters nicht abhalten läßt, seine Seele zu verkaufen. Die Teufel sind hier solche thrasonisch prahlende und boshafte Caricaturen wie bei Lessing, und

Faust bringt es mit seinem Tiefsinn doch nur zu Tiraden. Das Drama reicht in keiner Beziehung an Goethe's Werk. Es bleibt aber wichtig als eine Kundgebung desselben titanischen Sinnes. Dieses gilt auch von der Niobe, einem lyrischen Drama (1778), welches nach Ursprung und Form ein Seitenstück zum Prometheus von Aeschylus oder von Goethe ist. Im Vordergrunde steht natürlich Niobe selbst. Trotz der Warnungen eines blinden Priesters gebietet sie, als die Verwandte des Zeus und die Mutter von vierzehn Kindern, den Thebanern, sie selbst statt der Latona göttlich zu verehren. Ihre Söhne und Töchter sollen sich mit Enkelinnen und Enkeln Neptun's vermählen und Stammeltern eines mächtigen Geschlechtes werden. Diesen Frevel bestrafen Apollo und Diana. Die Stadt und der Tempel stehen in Flammen, und ein Kind nach dem andern wird von den Pfeilen der Rächer durchbohrt. Es wiederholen sich die angstvolle Flucht, Bitten und Verwünschungen, Klagen um die Gefallenen und Klagen über das eigene Loos. Außer daß der eine Sohn auch zu trotzen weiß und die jüngste Tochter das Entsetzen am meisten empfindet und am zärtlichsten an der Mutter hängt, haben die Kinder keine individuellen Züge. Ebenso fehlt alle Handlung. Niobe fleht und tobt, die Mutterliebe kämpft mit ihrem Stolze, sie greift auch zu den Waffen, doch immer von Neuem tönt der furchtbare Bogen. Endlich sind ihr nur zwei Kinder übrig. Sie weiht den letzten Knaben, um ihn zu retten, Apollo. Aber auch er fällt; da steigt ihre Verzweiflung so, daß sie die kleine Laide selbst tödten möchte, um, menschlichen Schmerzen nicht mehr zugänglich, sich wieder erheben zu können. Endlich ist sie kinderlos. Frei und kühn steht sie da und setzt sich die vom Blute ihrer Kinder geröthete Krone wieder auf das Haupt. Niobe wird zum Stein. Die Musik nimmt jedoch einen prächtigen Schwung und feiert den Sieg der Heroine über die Ohnmacht der Götter. Mit dem Grundsatze:

> Verflucht ihr Alle droben!
> Wer eurer nicht mehr bedarf,
> Achtet eurer nicht viel!

schließt sich die Fabel an die Sagen von Prometheus und Faust, doch ist sie lange nicht so reich an tieferen menschlichen Interessen. In der Darstellung wechseln musikalische und malerische Momente. Die Künstler pflegten in ähnlichen, mit Beschreibungen durchflochtenen lyrischen Rhapsodien den Eindruck zu schildern, welchen sie vor antiken Statuen empfanden. Die Gruppe der Niobe wurde

1777 in Florenz aufgestellt, was mit die Entstehung des Dramas veranlaßt haben mag.

Müller's Dichtungen haben uns zu den verschiedensten Gebieten hingeführt, in das griechische Alterthum, in die Mosaische Vorwelt, in das Mittelalter, in das Volksleben der Gegenwart. Ebenso folgen einander in seinen lyrischen Gedichten Bardengesänge, Anakreontika, ein Elfenreigen, Dithyramben auf Bacchus, Balladen und Lieder im deutschen Volkston. „Es gehört mit zu unserm Wesen", schrieb er an Gemmingen, „wie die Bienen über Thal und Auen die Schöpfung zu durchwandern, um tausend neue Schätze zu finden, wo die Liebe mit allmächtiger Ruthe anschlägt; nicht immer mit dem Gedanken an einem Herd zu hausen, wär's auch nur dann und wann, Bewegung und Ausbruch der Gluth zu geben, die sonst auf eins verschlossen unser Herz endlich ganz verzehrte." Dies Wort charakterisirt den Dichter. Mit der Liebe zu den Dingen bezeichnet er die lyrische Erregbarkeit seines Innern, welche ihn in Allem das Dichterische entdecken läßt und ihm die Welt in Phantasiebilder verwandelt, mit denen er bald in seligen Träumen verkehrt, bald, wenn sie die Nachtseite des Lebens schildern, ins Unbegrenzte fortstürmt. Diese vorwiegende Subjectivität gibt auch Allem, was er anfaßt, dieselbe Gestalt und Farbe, und darum ist das antike Element in seinen Dichtungen immer nur stoffartig in Ideen und Bildern vorhanden, während es auf die Darstellung ohne Einfluß blieb.

In der Niobe und im Prometheus soll der Trotz durch ausgesuchte Qualen gebrochen werden. Das Alterthum läßt seine Titanen und Heroen oft in keiner anderen Absicht furchtbare Frevel verüben, als um die Allwissenheit der Götter auf die Probe zu stellen oder auch ihre Strafgerichte zu verhöhnen. So verbindet sich mit der Poesie des stürmischen Thatendranges, die an sich schon das Maßlose liebt, auch die Neigung, schauerliche Leiden und Verbrechen darzustellen. Müller und Klinger haben in ihrem Faust Gemälde der unmenschlichsten Verworfenheit. Um die wilden Leidenschaften, denen unnatürliche Thaten entspringen, bis in die innersten Falten der Seele zu verfolgen, begann man schon damals den Brudermord und den Kindermord in Tragödien zu behandeln. Die Schilderung der größten physischen Qualen machte sich Gerstenberg in seinem Ugolino (1768) zur Aufgabe. Er malt die Verzweiflung der Verhungernden, wie Klopstock die Pein der Verdammten. Während das Leben des Leibes mit dem Tode ringt, löst sich der Geist in Wahnsinn auf und schauerliche Scherze be-

gleiten das Schwinden des Bewußtseins. Ugolino selbst stirbt jedoch mit Prometheischer Resignation. Noch andere Beispiele anzuführen ist unnöthig, da der unklare Thatendrang im Zusammenhang mit dem antiken Heldenthume nebst dem Schrecklichen und Verruchten in Schiller's Räuber übergegangen ist. Die Niobe ist mit dem Ugolino noch in einer anderen Hinsicht verwandt. Immermann nennt den Ugolino ein antikes Drama, weil es in der Stetigkeit der Situation, in dem Bestreben, solche von allen Seiten zu beleuchten, und dem Hinneigen zur Charakterdarstellung eine alterthümliche Gestalt offenbart[1]). Dies ist auch in der Niobe der Fall, und die Naturdichtung überhaupt trifft in dieser Eigenheit mit der antiken Kunst zusammen. Wir haben schon oben angeführt, daß sie vornehmlich den Menschen zum Gegenstande ihrer Darstellung machte, und daß man von dem Dichter vor Allem eine auf Erfahrung und Psychologie begründete Menschenkenntniß forderte. So sind denn viele Dichtungen bloße Seelengemälde. In ihrer einfachsten Gestalt traten sie als Monodramen hervor, und man wählte wol gern antike Fabeln, weil sich zu der malerischen Scene und der leidenschaftlichen Situation, die manchen Wechsel des erhabenen und des zarten lyrischen Tones gestattete, noch ein allbekannter und bedeutender epischer Hintergrund gesellte. Dabei wurde stets auf eine musikalische Begleitung gerechnet. Am bekanntesten sind die Ariadne auf Naxos von Gerstenberg (1765), die jedoch auch mit den schon früher gebrauchten Cantaten zusammenhängt, und die Proserpina von Goethe, die er in den Triumph der Empfindsamkeit einschaltete, wo er darüber spottet, daß diese neueste Erfindung nach dem Griechischen so großen Beifall finde.

Klinger wollen wir hier übergehen. Seine Dichtungen sondern sich nach zwei Perioden. Die frühesten gehören ganz zu der genialen Naturpoesie und stehen nicht einmal durch materielle Elemente mit dem Antiken in Zusammenhang, indem er sich in Ansichten und Stoffen, in Sprache und Form ausschließlich von Goethe und Shakspeare leiten läßt. Eins von seinen Werken dieser Art haben wir auch schon erwähnt, wenn Gervinus' Vermuthung, daß das Leidende Weib nicht Lenz, sondern Klinger zum Verfasser hat, begründet ist. Später schloß er sich an Schiller, ohne darum Dem, was ihn in der Sturmperiode erfüllt hatte, zu entsagen. In seinen neueren Dramen behandelte er Einiges aus der Mythologie und Geschichte des Alterthums; hierüber werden wir unten das Nähere angeben.

[1]) „Schriften" (1836), XIV, 87.

Zwölftes Capitel.

Goethe in Weimar. Weshalb er kein Hofdichter wurde. Was er auch als Dichter seiner Stellung zu verdanken hatte. Neue Erhebung zu gehaltvolleren Schöpfungen. Gräcisirende Dramen. Die Vögel. Elpenor. Uebergang zur Periode des classischen Idealismus. Worin Goethe nach seiner Natur mit den Alten verwandt war. Sein Pantheismus und der antike dichterische Charakter desselben. Sein sittliches Verhältniß zum Alterthum. Inwiefern seine Dichtungsweise antik und inwiefern sie modern war. Die Italienische Reise. Vertauschung des Naturalismus mit der Kunstdichtung, die in ihrer höheren Vollendung Natur sei.

Das Beispiel Ludwig's des Vierzehnten, der dadurch, daß er Dichtern, Künstlern, Philosophen und Gelehrten seine Gunst zuwendete, Frankreich auch in Betreff der Künste und Wissenschaften zum ersten Staate Europas gemacht und sich selbst einen Ruhm erworben, der den des Augustus und der Mediceer überstrahlte, gewöhnte die deutschen Fürsten an den Gedanken, daß sie „Feldherren ohne ein Heer" seien, wenn sie nicht die Talente um sich versammelten. Friedrich der Große ging mit Eifer und philosophischem Sinne an das Werk, doch knüpften sich seine Bestrebungen nicht an eine nationale Grundlage. In Wien blieb der Plan, durch die Stiftung eines patriotischen Institutes unter Klopstock's oder Wieland's Leitung mit Paris zu wetteifern, unausgeführt. Noch weniger gelang es den kleineren Höfen, sich zum Mittelpunkte der deutschen Bildung zu machen, obgleich das Ansehen, zu welchem namentlich Klopstock und Lessing die Literatur erhoben, hier und da zu ernstgemeinten Versuchen anregte. Dem jugendlichen Charakter der geistigen Bewegung in den siebziger Jahren entsprach es auch wol mehr, daß die Dichter, ungeirrt durch den Einfluß der Gönner, sich vorerst in unabhängigen geselligen Vereinen, wie sie der Zufall und die Gleichheit des Sinnes stiftete, an einander bildeten. Endlich löste Weimar das Problem, mit welchem sich so viele ohne Erfolg beschäftigt, und das Werk ward, wie es oft geschieht, um so bedeutender, je bescheidener die Anfänge gewesen. Als die Herzogin Amalie Wieland 1772 zu sich berief, that sie es hauptsächlich aus Rücksicht auf den Ruf seines pädagogischen Talentes. Fragt man sich, was den jungen Herzog veranlaßte, Goethe in seine Nähe zu ziehen und an sich zu fesseln, so wird Niemand annehmen wollen, daß er beabsichtigt, seinen Hof durch den glänzenden Namen des jungen Dichters zu

verherrlichen oder gar für sein Land einen Beamten zu gewinnen; die nächste Ursache ist vielmehr allein in der persönlichen Freundschaft zu suchen, die sich allerdings größtentheils auf das Interesse an Goethe's dichterischem Charakter gründete. Der Fürst, welcher von dem strebsamen, zukunftsvollen Geiste der deutschen Jugend ergriffen war, fühlte sich zu dem Repräsentanten dieser Jugend hingezogen und überließ sich, da dessen Treue und Bescheidenheit jede Zurückhaltung überflüssig machte, dem Umgange mit einem ebenso geistreichen wie liebenswürdigen Altersgenossen, und diesem Verhältnisse, welches mit dem gewöhnlichen Mäcenatenthum nichts gemein hat, entsprach es, daß auch die trefflichen Mütter der Jünglinge persönlich in Verkehr traten. Es war also nicht darauf abgesehen, daß Goethe für Geld und Gunst durch ein großes Meisterwerk seine Gönner unsterblich machen sollte. Man dachte nicht an die Stiftung einer Akademie von Dichtern und Gelehrten; der Ursprung von Dem, was geschah, liegt vielmehr in ganz persönlichen Verhältnissen. Die Herzogin Amalie hatte ihre Jugend Anderen geopfert; sie widmete nun die sorgenfreien Tage einem frohen Lebensgenusse und ihre Hofdamen theilten ihre heitere Stimmung. Der joviale Wieland war für sie ein angenehmer Gefährte, und da ihm eine höhere Regsamkeit und der Sinn für eine gebildetere Unterhaltung entgegenkam, so begann er schon die geselligen Vergnügungen durch die Poesie zu würzen und namentlich das Theater in Flor zu bringen. Als nun Goethe ankam, folgte man auch vorerst nur der Lust des Augenblickes. Die kecke Ungebundenheit, der frischere Witz, die reichere Erfindung machten die jungen Leute zu Führern, und die älteren ließen sich gern von ihnen fortreißen, und wie es zu geschehen pflegt, vergaß man in dem Taumel auch wol mitunter die Forderung des conventionellen Anstandes. Nicht die Fürsten, sondern Goethe gab der Sache eine ernstere Wendung. Schon Wieland war damit umgegangen, aus Weimar ein kleines Athen zu machen. Nun trat auch Goethe, während der Herzog aus Bescheidenheit nicht die Initiative ergriff, sondern nur mit rühmlichem Eifer die Mittel dazu hergab, allmählich mit größeren Plänen hervor. Jena wurde in Stand gesetzt, seinen alten Ruhm zu behaupten; Weimar erhielt reiche Kunstsammlungen und ein Theater, das sich bald zur Musterschule der Dramaturgie ausbildete. Hier gesellten sich Herder und endlich auch Schiller, denen wieder Andere folgten, zu Goethe, und so ward Weimar unverhofft aus einem Bethlehem die erste unter den Städten

Deutschlands: „das Werk der Menschen, die sich hier zusammenfanden, und auch des Fürsten, der sie anzog und festzuhalten wußte.“

In mehreren Jahren erschien nichts von Goethe, was dem Verfasser des Götz und des Werther neue Lorbeeren erworben. Diese längere Pause hat man ihm nie verzeihen können, sondern es beklagt und getadelt, daß er sich durch Festlichkeiten und durch die Uebernahme von Staatsgeschäften zerstreuen ließ und seinem eigentlichen Berufe entfremdete. Seine Gegner gehen aber zu weit, wenn sie ihn für diese Zeit zu den Hofdichtern gewöhnlichen Schlages herabsetzen, welche ihren Genius vergnügungssüchtigen Höflingen vermiethen, denn die Feste, welche er mit seinem Talente verschönte, bereitete er sich selbst ebenso gut wie Anderen. Aber die Entschuldigungen seiner Lobredner sind auch nicht ausreichend; denn wenn man jenen Festgedichten einen Werth beilegt, den sie nicht haben, und wenn man hervorhebt, daß Goethe als Staatsmann außerordentlich viel für das Land gethan, so werden dadurch jene flüchtigen Tagespoesien um nichts besser.

Mehr als solche Verhältnisse war aber Goethe's eigener Zustand die Ursache dieser Unthätigkeit. In seinem Innern hatte sich der stürmische Wogendrang noch gar nicht geebnet. Seine Stellung in Weimar berauschte ihn. Der Abkömmling einer Bürgerfamilie duzte sich mit einem Herzoge und ward den alten Räthen des Fürsten vorgezogen. Das Schicksal selbst schien zeigen zu wollen, daß sich das Genie die Welt erobern könne, und dies verleitete ihn, auf dem Wege des Ungewöhnlichen fortzustürmen und mit der Weltrolle auf dem Gesichte von großen Thaten zu schwärmen. Natürlich regten sich auch der Neid, die nüchterne Verständigkeit, die moralische Strenge; man mußte sich gegen gegründete Klagen und gegen Cabalen vertheidigen, und dieses umgab den Günstling des Glückes mit dem Nimbus einer gefährlichen Lage, da ein Sturz von der Höhe nicht unmöglich schien. Goethe hatte ferner sich eben von Lili Schönemann getrennt, und die Leidenschaft für sie war nicht erloschen, als ihn schon andere zärtliche Abenteuer anlockten. Dies Alles hinderte ihn, sich zu sammeln. Seine Briefe an Auguste Stolberg, an Friedrich Jacobi &c. zeigen dieselbe Ueberspanntheit wie die Briefe der Göttinger Dichter. Zuversicht und Verzweiflung, der Taumel des Glückes und das tiefste Leiden, die Gefühlsseligkeit und der Thatendrang mischen sich in unruhigem Wechsel: Alles wird in ein ahnungsvolles Dunkel gehüllt, und gemeinhin spielt die Phantasie nur mit Phrasen. Man dachte sich unter dem Genie

einen ganzen Kerl, der Alles kann, den die Adlerflügel des Geistes über alles Gewöhnliche erheben, der von der Natur zu dem mächtigen Geiste ein tiefes Gefühl empfangen, dessen dämonische Kraft mit dem Schwierigen nur spielte, der im Verkehre die Männer bezauberte und den Frauen unwiderstehlich war, der aber sein Glück mit irgend einem tiefen Seelenleiden, das auf geheimnißvolle Erlebnisse hinwies, bezahlen mußte. Nach diesem Ideale formten sich die Helden in den Genieromanen. Goethe selbst erschien sich damals in einer solchen Gestalt, und auch Wieland, der für ihn wie ein eifersüchtiges junges Mädchen schwärmte, faßte ihn so auf. Der Stillstand in Goethe's poetischer Entwickelung war hauptsächlich eine Folge davon, daß er noch mit den Resten dieser juvenilen Excentricität zu kämpfen hatte. Jene Verhältnisse brachten ihm dagegen, sobald er sie zu beherrschen anfing, einen nicht unbedeutenden Gewinn. Anfangs zerstreuten ihn allerdings auch seine Amtsgeschäfte, denn er mußte eifrig ans Werk gehen, um die Neider zu beschämen; später bildeten sie neben den wissenschaftlichen Studien für ihn das Band zwischen der realen Welt und der Poesie, für die es in der Regel nicht vortheilhaft ist, wenn sie zum Tagewerke gemacht und nicht für geweihte Stunden aufgespart wird. In seinem Tagebuche bezeichnet er den Druck der Geschäfte als eine Wohlthat für die Seele, denn wenn sie entladen sei, spiele sie freier und genieße des Lebens [1]). Das Bergwesen, die Pflanzungen, die Bauten, welche er mit Vorliebe in seinen Geschäftskreis zog, nährten seinen Sinn für die Natur und für die reine Art des Menschen in den niedern Ständen [2]). Seine nähere Verbindung mit Jena erleichterte es ihm, seine Bildung durch den Verkehr mit den Männern der Wissenschaft nach allen Seiten auszubreiten und auf gründliche Kenntnisse zu stützen. Der Hof verschaffte ihm alle Vortheile des gesellschaftlichen Ranges und Einflusses, ohne daß Jemand daran gedacht hätte, durch Einwirkungen auf seinen Geschmack und seine Beschäftigungen, wozu es in einer größeren Residenz sicher gekommen wäre, aus ihm Das zu machen, was man einen Hofdichter nennt. Goethe selbst äußerte später gegen Eckermann: Hätte ich mich mehr vom öffentlichen und geschäftlichen Wirken und Treiben zurückgehalten, und mehr in der Einsamkeit leben können, ich wäre glücklicher gewesen und

---

[1]) Riemer, „Mittheilungen über Goethe" (1841), I, 92.

[2]) Rosenkranz 43 fg.

würde als Dichter weit mehr gemacht haben. So aber sollte sich bald nach meinem Götz und Werther an mir das Wort eines Weisen bewähren, welcher sagte: wenn man der Welt etwas zu Liebe gethan habe, so wisse sie dafür zu sorgen, daß man es nicht zum zweiten male thue [1]). Hierin liegt aber eine große Ungerechtigkeit. Ohne Weimar und Jena, diese Sammelplätze und Standlager der Gelehrten, Philosophen und Künstler, können wir uns einen Goethe gar nicht denken, und sie wären nicht solche an Hülfsmitteln und Anregungen überaus reiche Centralpunkte der Cultur geworden ohne seine öffentliche Stellung und ohne seine innige Befreundung mit dem Hofe.

Goethe hat den ersten Theil seiner Biographie nur bis zu seiner Uebersiedelung nach Weimar fortgeführt und er beginnt erst wieder mit der Italienischen Reise. Diese Lücke ist von Riemer und Anderen durch Zusammenstellungen aus den Tagebüchern und aus dem Briefwechsel ausgefüllt. Wir lernen nicht nur die Geschichte der Dichtungen kennen, die in dieser Zeit entstanden sind, nicht nur die Erlebnisse Goethe's, seine Studien und Beschäftigungen, sondern es liegt uns auch die Umwandlung, welche in seinem Innern vor sich ging, ziemlich klar vor Augen. Im Jahre 1776 sind Die Mitschuldigen und Die Geschwister verfaßt, zwei Dramen, in welchen sich zu der dichterischen Schwächlichkeit noch die sittliche Unreinheit gesellt. Die Lila aus demselben Jahre behandelt aber auch wieder die Heilung eines durch romanhafte Einbildungen und Verzärtelung erkrankten Gemüthes, und diese Opposition gegen den Werther setzt sich im Triumphe der Empfindsamkeit (1777) fort. In gleichem Sinne machte sich Goethe über Jacobi's Woldemar lustig. Die letzten dramatischen Festgedichte Jery und Bätely (1779), Die Vögel (1780), Die Fischerin (1782), List und Rache (1785) waren nicht ohne poetischen Gehalt und können schon als Nebenarbeiten betrachtet werden, da Goethe inzwischen seinen Geist wieder zu größeren Schöpfungen gesammelt hatte; denn der Egmont, die Iphigenie, der Tasso, die ersten Bücher des Meister und der Elpenor gehören wenigstens in ihrer ersten Gestalt bereits zu dieser Periode. Dazu kam noch das ernstere Studium der Naturwissenschaften. Goethe zog sich allmählich von den Anderen zurück und blieb nur mit dem Herzoge und mit der Frau von Stein in Verbindung. Mit dem Er-

[1]) I, 107.

steren machte er eine Reise nach der Schweiz. Sie waren vier Monate abwesend, und als sie im Januar 1780 zurückkehrten, merkte man an Beiden, daß sie mit der Vergangenheit gebrochen. Das Geniewesen war abgethan, und an die Stelle des ausschweifenden Jugendmuthes trat ein gefaßter männlicher Sinn. Die Freundschaft mit Wieland ward immer lockerer; dagegen schloß sich Goethe an Herder, dessen Ernst ihm bis dahin drückend gewesen. Es machte ihm jetzt kein Vergnügen mehr, „im Dienste der Eitelkeit die Feste der Thorheit zu schmücken". Es fiel ihm aufs Herz, daß das Leben so stark vorrücke. Stille und Ernst zog in sein Gemüth ein. Die Lustigen von Weimar mußten sich an die Langeweile gewöhnen und die Herzogin Amalie klagte, daß Alle schliefen.

An die Bekanntschaft mit Homer schloß sich das Studium des griechischen Dramas. Auch Goethe begann sich mit demselben zu beschäftigen, als er sich von der Naturpoesie wieder zu der Kunstdichtung wendete. Seine Iphigenie führte ihn zu Euripides und Aristoteles, und er versuchte sich im Elpenor auch an einem frei erfundenen Stoffe. Gleichzeitig fesselte ihn Aristophanes. Burleske Possen, die man mit satirischen Anspielungen auf Freunde und Feinde würzte, gehörten zu den beliebtesten Unterhaltungen. Einsiedel travestirte einige Fabeln der Alten. So wurde 1779 die Farce Orpheus und Eurydice, worin er nochmals Wieland's Alceste verspottete, und 1782 das Urtheil des Paris aufgeführt. Auch bei ernst gehaltenen Festlichkeiten wurde die griechische Mythologie benutzt. Man stellte 1781 an Goethe's Geburtstag die Geburt der Minerva dar. Goethe suchte solche Sachen „als Künstler zu tractiren" und in die Lustbarkeiten ein höheres Interesse zu bringen. In dieser Absicht bearbeitete er 1780 für das Liebhabertheater die Vögel des Aristophanes. Im griechischen Drama fliehen Euelpis und Peisthetaerus aus Athen, um eine Stadt aufzusuchen, in der es keine Processe gibt. Sie kommen in das Reich der Vögel; diese wollen sich dafür, daß sie von den Menschen so verfolgt werden, rächen; die Flüchtlinge können den auf sie losstürmenden Schaaren nicht widerstehen. Peisthetaerus weiß sie jedoch damit zu ködern, daß er sie die ältesten und die eigentlichen Herren der Welt nennt. Sie sollen daher eine Wolkenstadt bauen, den Verkehr zwischen den Göttern und den Menschen unmöglich und beide von sich abhängig machen. Bis dahin geht die Nachbildung Goethe's. Es ist im Ganzen derselbe Gang beibehalten, und auch die Ausführung schließt sich ziemlich genau an das

Original. Goethe sagt, er habe nur den Rahm abschöpfen wollen; ein Athener möchte indessen schwerlich die tausend satirischen Beziehungen auf Politik, Religion, Volkssitte rc., die hier weggefallen oder bedeutungslos geworden sind, für unnütze Molken gehalten haben. Das Drama würde ihm nichts sein ohne die Chorlieder der Vögel, in welchen die Gedanken selbst ein luftiges, geschwätziges, wirres und höchst bewegliches Getümmel bilden und zugleich die Pracht und der Tiefsinn der Tragödie parodirt wird. Die wesentlichste Veränderung ist die, daß Goethe die beiden Freunde zu literarischen Sansculotten macht, die ein Land suchen, in welchem man für die Faulheit tractirt wird, und daß er ferner den Schuhu als den Alles verschlingenden Criticus und den Papagey als den einfältigen, empfindungsseligen Leser schildert. Politische Motive sind dem Lustspiel wol fremd [1]). Von dem Elpenor (1783) sind nur zwei Acte da. Einer Königin Antiope wurde der Gatte im Kriege erschlagen und der Sohn von Räubern entrissen. Später tritt sie dem Bruder ihres Gatten ihr Reich dafür ab, daß er ihr seinen Sohn, zu dem sie sich beim ersten Anblick unwiderstehlich hingezogen fühlt, zur Erziehung übergibt. Der Knabe gleicht dem Philotas Lessing's an kriegerischem Muthe. Als er heranwächst, nimmt Antiope ihm den Schwur ab, sie an dem Mörder ihres Glückes zu rächen und ihn sammt den Seinigen zu vertilgen. Der Vater des Knaben soll ihn jetzt aus dem Hause der Pflegemutter abholen. Ein alter Diener wird vorausgeschickt. Er spricht von verborgenen Gräuelthaten. Vermuthlich hat sein Herr aus Ländergier die Frau seines Bruders kinderlos, vielleicht auch zur Witwe gemacht. Elpenor wird durch sein Gelübde gehalten sein, den Vater zu strafen, vielleicht auch in der Verzweiflung sich selbst tödten, bis dann Antiope zu spät entdeckt, daß er ihr eigener Sohn ist, und daß die eigene Rachsucht ihr denselben zum zweiten Male raubt. Diese Fabel erinnert an antike Dichtungen und auch die Behandlung läßt den Styl der Iphigenie erkennen. Das Drama war anfangs in Prosa geschrieben und wurde von Riemer in Verse gebracht.

Die Italienische Reise bezeichnet in Goethe's Bildungsgeschichte den bedeutendsten Wendepunkt. Er schloß sich mit Begeisterung

---

[1]) Nach Rosenkranz 290 wollte Goethe die Usurpation als das Recht, und das ewige Recht der Götter und Menschen als eine tückische Usurpation darstellen.

an das Alterthum an, und nicht nur in seinen eigenen Werken, sondern in Poesie und Kunst überhaupt trat an die Stelle des Naturalismus wieder das antike Element. Bei der Schilderung des naiven Dichtergenies bemerkt Schiller, dasselbe bedürfe eines Beistandes von außen, während das sentimentale sich aus sich selbst nähre und reinige; es müsse eine formreiche Natur, eine dichterische Welt, eine naive Menschheit um sich her erblicken, solle es nicht sentimentalisch werden oder zur gemeinen Natur verirren, um nur Natur zu bleiben [1]). Nun wäre es unbillig, wenn man Goethe's Umgebung in Weimar für eine solche gemeine Wirklichkeit ansehen wollte; aber je mehr er aufstrebte, desto mehr steigerten sich die Anforderungen, die er selbst an sich machte, und desto tiefer empfand er die Sehnsucht nach einer höheren Schule des Lebens und der Kunst. Zweimal war er bereits an der Schwelle Italiens umgekehrt. Es machte ihm jetzt Schmerzen, wenn er nur einen lateinischen Autor ansah, oder wenn ihm etwas das Bild Italiens erneute. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif: er durchbrach endlich die undurchdringliche Mauer und eilte dahin, wo seine Wiedergeburt zu einem höhern Sein und Wirken erfolgen sollte. Die unwiderstehliche Sehnsucht, die Kunstdenkmäler der alten Welt in ihrer Heimat kennen zu lernen, können wir ebenso wie den Einfluß, welchen die italienische Reise auf seinen Charakter und seinen Geschmack ausübte, erst dann richtig beurtheilen, wenn wir uns vergegenwärtigen, in welchem Verhältnisse seine Individualität zu dem Geiste des Alterthums stand. Man nennt Goethe im Gegensatze zu Schiller den realen Dichter. Diese Bezeichnung ist ausreichend, doch muß man sich darüber klar werden, was sie umfaßt. Es handelt sich nämlich hier nicht um ein solches Zusammenleben mit der Natur, welches sich blos auf eine liebevolle Betrachtung ihrer Schöpfungen oder auf einen empfänglichen Sinn für die Schönheit und den geistigen Charakter der Naturbilder beschränkt. Goethe's Zusammenhang mit der Natur stützt sich auf eine pantheistische Grundlage seiner religiösen Ueberzeugungen. Mehr als einmal ist sein Verhältniß zum Christenthume erörtert worden. Dies ist auch kein müßiges Geschäft; denn die Ansichten eines so bedeutenden Mannes sind auch in diesem Punkte für Unzählige maßgebend. Riemer hat die Stellen aus Goethe's Schriften, welche

[1]) XII, 247.

sich auf die Religion beziehen, sorgfältig gesammelt; doch ist es schwierig, auch wenn man die Abhandlung in Gelzer's Literaturgeschichte zu Hülfe nimmt, zu einem bestimmten Urtheile zu gelangen. Die strenggläubigen Christen heben es hervor, daß Goethe's Widerwille gegen die einförmigen vier Winkel des Kreuzes und gegen den gemarterten Leichnam des Gekreuzigten, der das Symbol der Kirche geworden, nicht blos ästhetischer Natur gewesen, sondern daß im Hintergrunde die religiöse Antipathie in einer Gehässigkeit lauere, die wahrzunehmen nicht wohlthuend ist; daß ferner nicht nur die Pelagianische Selbstgerechtigkeit, sondern sogar der Spinozistische Pantheismus und zu Zeiten selbst ein fatalistischer Aberglaube seinen Geist verdunkelt. Seine Vertheidiger berufen sich darauf, daß er schon als Kind sein Herz an dem frommen Glaubensleben der alttestamentlichen Vorwelt erquickt, daß er die Sittenlehre des Christenthums als das wohlthätigste Geschenk der Gottheit betrachtet, daß er in seinem Faust zuletzt einen Montserrat als Symbol der Erlösung aufgestellt und demnach in dem Bedürfniß der Erlösung das specifisch christliche Dogma anerkannt, daß ihm endlich Christus selbst nach seiner bedeutungsvollen Persönlichkeit als der Held und der Heilige erschienen, vor dem alle Völker in Andachtswonne knieen sollten, daß er die göttliche Tiefe seines Leidens empfunden, woraus denn folge, daß nur Pietisten und beschränkte Köpfe ihn aus der Gemeinschaft ächter Christen ausschließen können. Darin aber stimmen Alle überein, daß ein tiefer religiöser Sinn zu seinem eigensten Wesen gehörte, denn schon sein eifriger Verkehr mit Lavater und Jacobi, mit den Herrnhutern, dem Fräulein von Klettenberg, das Studium Spinoza's und Hamann's nöthigt ihn wenigstens zu Denen zu zählen, welche man die Suchenden zu nennen pflegt. Erinnert man sich nun überhaupt an die Stellung der Zeit zum Christenthume, so wird man auch über Goethe's Ansichten nicht in Zweifel bleiben. Die denkscheue Oberflächlichkeit so vieler Orthodoxen, ihr leidenschaftlicher Fanatismus und das Mortificationssystem der Pietisten machten, wie wir oben bei Lessing ausführlich gezeigt, es gerade den strebsamsten Köpfen schwer, sich der Offenbarung hinzugeben, und man war ziemlich allgemein der Ansicht, daß die Bibel zwar eine vortreffliche Grundlage darbiete, daß aber, was auch Lessing angenommen, doch aus ihr erst die Religion der Zukunft hervorgehen müsse. Der Rationalismus suchte aber zugleich für seine Auslegungen Anhaltspunkte außerhalb der Bibel, und das Aufblühen der Philologie brachte es mit sich, daß

man gern in das classische Alterthum zurückging. Nun liegt ein sehr verführerischer Reiz darin, aus einzelnen Aeußerungen der Weisen des Heidenthums eine christliche Religion vor Christus zusammenzustellen. Man deutete ihre Vorstellungen von der Gottheit, ihre sittlichen Ideen, Maximen und Gebräuche nach der Offenbarung, die Jeden wider seinen Willen beherrschte, und eine natürliche Erscheinung war es auch, daß manche Irrlehren der Alten die Oberhand gewannen. Es gibt in Goethe's Schriften Sätze genug, welche uns vollkommen berechtigen, ihn einen Pantheisten zu nennen. Baggesen sagt einmal, nach Spinoza sei das πᾶν die Mutter des ἕν, nach Fichte das ἕν der Vater des πᾶν. Hierauf läßt sich der Unterschied in Goethe's und in Schiller's religiösen Ueberzeugungen zurückführen. Denselben Gegensatz hat wol auch Goethe im Sinne, wenn er behauptet, es gebe nur zwei wahre Religionen, die eine, die das Heilige, das in und um uns wohnt, ganz formlos, die andere, die es in der schönsten Form anerkenne und anbete; Alles, was dazwischenliegt, sei Götzendienst [1]). Die letztere dieser beiden Religionen war die seinige. Die strenge Gesetzmäßigkeit, die Weisheit und Liebe, mit denen die bildende Kraft aller Enden schafft und waltet, die Herrlichkeit der Schöpfung, welche mit den Sinnen nicht zu fassen, mit dem Geiste nicht auszumessen ist, überwältigten ihn, und dieses Eine, in welchem sich alle Dinge sammelten, das Leben alles Lebendigen, verehrte er als die Gottheit. Er sträubte sich dagegen, die Weltseele als eine Emanation des Schöpfers, der außerhalb des Geschaffenen steht, anzusehen, und wenn er nicht geradezu die Natur und die Gottheit für Eins nahm, so erschienen sie ihm doch stets in einer unauflösbaren Wechselbeziehung. Dies ist aber, nur daß die polytheistische Zersplitterung des Göttlichen fehlt, auch der eigentliche Kern der griechischen Naturreligion. Der Pantheismus selbst ist jedoch sehr verschiedener Art. Wir haben schon gehört, daß Goethe eine Weisheit verabscheute, welche in der Gottheit nur die Quintessenz der Materie sah. Ebenso war ihm die Weltseele nicht ein bloßer Begriff, den der Philosoph, welchem es gelungen ist, das Bedürfniß eines persönlichen Verkehres mit dem Vater der Menschen zu ersticken, nur mit einer metaphysischen Intuition verehrt. Goethe war, wie er selbst sich nannte, ein Naturfrommer. Er fühlte in der Reine seines Busens das Verlangen, sich einem Höheren, Reineren, Unbekannten aus

[1]) III, 227.

Dankbarkeit freiwillig hinzugeben. Eben die lebendige Empfindung, daß wir in dem Einen, welcher das All erfüllt, leben und weben und sind, hinderte ihn zu erkennen, daß die Gottheit, welche in der Natur sichtbar geworden, zugleich außer ihr stehen und ein von der Welt abgesondertes, in sich selbst ruhendes Dasein haben könne. Seiner Einsicht kann man die letzte Klarheit absprechen, aber sein Sinn war fromm, und hier wie unzählige Male wiederholt sich die Erscheinung, daß sich zu dem strengsten Bekenntniß der Dogmen eine heidnische Verwahrlosung des Herzens gesellt, und daß wieder eine Irrlehre die ächtesten Elemente der christlichen Gesinnung in sich aufnimmt. Goethe nannte sich bisweilen mit Winckelmann einen alten Heiden; sicher nicht, um sich vom Christenthum loszusagen, sondern nur um zu erklären, daß er mit den Pietisten und Fanatikern in Christo, welche er für Sektirer hielt, nicht denselben Weg gehen könne. Wenn er Sokrates, Plato und Aristoteles als die Evangelisten der vorchristlichen Welt betrachtet, so sucht er darum noch nicht der Offenbarung auszuweichen; er will nur zeigen, wie die reifsten Geister des Alterthums bereits der Wahrheit auf die Spur gekommen, und wie wir die hellere Einsicht, die uns zu Theil geworden, zu verwenden haben. Er rühmt es an Sokrates, daß er den sittlichen Menschen zu sich rief, damit dieser ganz einfach einigermaßen über sich selbst aufgeklärt würde; an Plato und Aristoteles, daß sie gleichfalls als befugte Individuen vor die Natur getreten; der Eine mit Geist und Gemüth sich ihr anzueignen, der Andere mit Forscherblick und Methode sie für sich zu gewinnen. Jede Annäherung, die sich uns im Ganzen und Einzelnen an diese Drei möglich macht, sei daher das Ereigniß, was wir am freudigsten empfinden und was unsere Bildung zu befördern sich jederzeit kräftig erweist. [1])

Goethe's Pantheismus wurzelt zugleich in seinem dichterischen Sinne und auch darin gleicht er den Alten. Seine Organisation brachte es mit sich, daß er alles Ideelle im Concreten, das Wahre im Schönen erfaßte, und so waren ihm auch Natur und Geist nicht zu trennen. Nun ist man von jeher geneigt gewesen, alles Verkehrte, was eine schiefe Auffassung christlicher Lehrsätze im Gefolge gehabt, dem Christenthum selbst zur Last zu legen. So gehörte es zu den beliebtesten Meinungen der modernen

---

[1]) III, 313.

Starkgeister, daß nur das Heidenthum im Stande gewesen, Heroen zu erziehen, während das Christenthum die Menschen traurig und siech mache, höchstens humane Krankenwärter liefere, obgleich doch wenigstens Das Keinem unbekannt sein konnte, was die Apostel, was später Augustin, Luther und so viele Missionäre in der Kraft ihres Glaubens ausgeführt. Ferner sollte, weil man im Mittelalter die Natur feindselig behandelt, das Christenthum selbst den Sinn für die Schönheit der Natur erstickt haben und dadurch die Kunst untergraben, während doch die ideale Seite des Schönen durch das Christenthum unendlich vertieft ist, und die sinnliche Welt nothwendigerweise entgöttert werden mußte, um von dem wahren Sein, dessen Abglanz sie ist, eine unzerstörbare Realität zu empfangen. Die pietistische Selbstquälerei und Schlaffheit, der einseitigste Spiritualismus wurden wie andere Auswüchse des Christenthums mit diesem selbst verwechselt, und es befestigte sich die Ansicht, daß man zu den Heiden flüchten müsse, um eine heitere, kräftige Sinnlichkeit zu retten. Da Goethe nur in der Anschauung lebte, war er gegen Alles mistrauisch, was ihm die Bedeutung der Natur herabzusetzen schien, und so war es ihm nicht recht, daß die „innerliche sittlich-sanftmüthige Lehre des Christenthums die Sinnlichkeit einschränke, ohne die es nun einmal keine Kunst gebe“ [1]. Die Sculptur kann allerdings im Christenthum nicht zu voller Geltung kommen; deswegen gehen aber nicht alle plastischen Elemente verloren, und es hätte Goethe auffallen sollen, daß er, der alte Heide, und Hamann, der christliche Kunstenthusiast, in dem Hasse gegen die mordlügnerische Philosophie, welche durch ihre Abstractionen die Sinnlichkeit ausrotte, zusammentrafen. In dem Aufsatze über die Geistesepochen entwirft Goethe ein Schema der Religionen, wie sie sich mit dem wechselnden Zeitgeiste verändern. Zuletzt herrsche die gemeine Sinnlichkeit, welche mit ihrer Prosa das Göttliche in das Alltägliche auflöst. Ihr voran gehe die Verstandesklugheit der aufklärenden Philosophie, welche es herabzieht. In einer früheren edleren Periode forsche die auf das Heilige gerichtete Vernunft des Theologen; sie entbehre nicht einer ideellen Erhebung, genüge aber mehr einzelnen begabten Menschen als ganzen Völkern. Dieser Sphäre mag im Allgemeinen auch Goethe's Standpunkt angehören. Aber sein dichterisches Gefühl führte ihn wenigstens in

---

[1]) XXV, 192; XXVI, 317.

einzelnen Beziehungen auch noch einen Schritt weiter zurück, in jene Epoche, wo Philosophie, Religion, Poesie Alles in Einem ist. „Eine frische, gesunde Sinnlichkeit blickt umher, freundlich sieht sie im Vergangenen und Gegenwärtigen nur ihres Gleichen. Dem alten Namen verleiht sie neue Gestalt, metamorphosirt, personificirt das Leblose wie das Abgestorbene und vertheilt ihren eigenen Charakter über alle Geschöpfe." Den Charakter dieser Epoche findet er in einer freien, tüchtigen, ernsten, edeln Sinnlichkeit, durch Einbildungskraft erhöht. Das Reich der Poesie blühe auf, und nur Der sei Poet, der den Volksglauben besitzt oder sich ihn anzueignen weiß [1]). Das Bedürfniß, sich mit dem Geiste der Natur und allem Erschaffenen in Einheit zu fühlen und die Welt mit den Augen eines Dichters zu betrachten, war die Quelle, aus welcher Goethe's Paganismus entsprang, der sich in seine christlichen Ueberzeugungen mischte und bisweilen auch als ein erklärter Aberglaube zum Vorschein kommt; denn das Dämonische zum Beispiel, welches Goethe zwischen die Vorsehung und den Zufall in die Mitte stellte, hat bei ihm sicher eine mehr als mentale Gültigkeit.

Der sittliche Charakter der Alten oder vielmehr der Griechen, denn diese kommen hier vorzugsweise in Betracht, zeigt eine unbegrenzte Mannichfaltigkeit. Sie waren berufen, die Menschheit in allen Gattungen darzustellen, und so gibt es auch keine Größe, keine Schwäche, ja keine Verruchtheit der neuen Zeiten, die nicht im Alterthum durch eine mehr oder minder zahlreiche Klasse von Menschen repräsentirt wäre. Seit Herder pflegen wir für unsere reinsten sittlichen Ideale in Griechenland Beispiele zu suchen; dies hat uns schon längst daran gewöhnt, vornehmlich auf die trefflichsten Elemente des griechischen Volkscharakters zu achten, und so schwebt uns derselbe in einem idealen Bilde vor, welches an sich nicht unwahr, aber allerdings auch nicht umfassend ist. Fragen wir uns nun weiter, welche Züge in dem Wesen Goethe's noch außer jenem Realismus seine Verwandtschaft mit dem Charakter der Griechen bezeugen, so werden wir auf einen Vergleich beinahe verzichten müssen, wenn wir nicht von jener Vielseitigkeit, welche die schroffsten Gegensätze in sich einschließt, abstrahiren und den durch eine ideale Auffassung gewonnenen Typus zum Grunde legen. Gemeinhin hatten wir bisher, wo sittliche Einflüsse des

---

[1]) III, 337.

Alterthums anzugeben waren, den kühnen Heldensinn der Patrioten und Republikaner und den weltverachtenden Stoicismus zu nennen. Der stürmische Thatendrang und der Trieb zur Freiheit waren Goethe nur in jener Periode eigen, als er gleichsam aus seiner Natur herausging. Sein Wesen war im tiefsten Grunde sentimental und dies unterscheidet ihn von den Alten. Man muß hier jedoch nicht an eine weiche Zerflossenheit des Gefühles denken; es soll damit nur gesagt sein, daß er am liebsten in der innern Welt des Gemüthes lebte. Der Grieche war ein politisches Geschöpf, ihn bewegten die Interessen seines Staates, und er vergaß oft über dem Bürger den Menschen. So wird auch der Dichter, dem die Natur einen gleichen Sinn verliehen, die öffentlichen Interessen mit seinen Dichtungen begleiten und die Mitwelt zum Handeln anregen. Daher sind Schiller's Charaktere meistens heroisch, und seine Dramen stellten nicht nur historische Ereignisse dar, sondern sie nahmen die politischen Motive der Gegenwart auf. Goethe hat weit öfter die Krankheiten der Zeit geschildert, als ihnen entgegengearbeitet. Seine Sentimentalität wurde jedoch nur in der Wertherperiode zu einer überspannten Reizbarkeit. Später, als die antike Kunst ihn alles Uebermaß vermeiden lehrte und seinen sittlichen neben dem dichterischen Charakter reinigte, gelangte er zu einer unbedingten Herrschaft über sich selbst, ohne daß sein Gemüth an Innigkeit und Empfänglichkeit einbüßte. Steffens [1]) schildert uns sehr schön die mächtige Ruhe, mit welcher ihm Goethe entgegentrat, während sich eine reiche Welt in ihm bewegte. Er erblickte einen Egmont, der sich als Oranien, einen Tasso, der sich als Antonio darstellte. Das männliche Element des Heroismus ist die That, das weibliche die Kraft der Duldung, der Resignation; dies letztere fehlte Goethe wenigstens nicht und darin näherte er sich wieder den Alten, die bei ihrer Vorstellung von der feindseligen Macht der Götter die Kunst erlernten, sich in das Unvermeidliche zu fügen. Darum brachte Das, was Andere zu leidenschaftlichen Klagen fortriß, in ihm nur eine tiefe Rührung hervor, und bis in sein spätestes Alter behielt der Schwergeprüfte, dem man ansah, daß er viel gelitten, die Kraft, seinen Schmerz durch eine reagirende Thätigkeit zu überwinden. Schiller, der Herzog, der eigene Sohn und wie Viele gingen vor ihm dahin, und die Welt begann ihm fremd zu werden, aber jedes-

---

1) „Was ich erlebte" (1840), IV, 95.

mal regte ihn der Verlust an, eine bedeutende Arbeit vorzunehmen oder zu beendigen. Goethe hat sich durch seine Verhältnisse zu den Frauen viele kummervolle Stunden bereitet [1]). Solchen Versuchungen waren andere Dichter von männlich heroischem Sinne, ein Klopstock, ein Schiller, gar nicht ausgesetzt. Aber welche Verirrungen dieser und anderer Art man ihm auch vorrücken mag, er hat sie alle dadurch abgebüßt, daß er sie stets zur Läuterung seines Innern benutzte, und dieser unausgesetzten sittlichen Cultur des Gemüthes verdankte er die schönen Tugenden der Humanität, das Wohlwollen, die Versöhnlichkeit, die Duldung, die neidlose Anerkennung fremder Verdienste, die Höflichkeit des Herzens und die gefälligen Sitten im Umgange. Er ist nur selten ein Held gewesen, aber gewöhnlich ein Mann und immer ein Mensch. Die stoische Verachtung äußerer Güter kehrt bei Schiller darin wieder, daß er das Sinnliche unbedingt dem Geistigen unterordnete und der Vernunftfreiheit, wo es sein mußte, zum Opfer brachte. Goethe ist oft ein Epikuräer gescholten, und er hat zu dieser Verkennung selbst dadurch Anlaß gegeben, daß er in die Behaglichkeit und den Genuß nicht nur die Schönheit, sondern auch den Zweck des Daseins setzte. Auch hier wird man jedoch vor Allem zu fragen haben, welche Dinge ihm zum Lebensgenusse unentbehrlich waren. Dahin gehören ein rastloses Lernen und eine ebenso rastlose Thätigkeit. Mit der lebendigsten Empfänglichkeit stand er im Mittelpunkt seines Jahrhunderts und nichts blieb ihm fremd, was in der Kunst und in jedem Zweige der Wissenschaften, die ihm zugänglich waren, Epoche gemacht. Die Ausbildung seiner Gaben, seiner Kräfte, das Streben zum Tüchtigen waren sein Genuß, und sein Wahlspruch memento vivere bezeichnete nach dem ganz anderen Gehalte, welchen er als Wieland in das vivere hineinlegte, die Summe einer gewiß sehr würdigen Existenz.

Goethe war als Dichter und als Mensch derselbe. Wie sich in seinem persönlichen Charakter zu dem antiken Realismus jenes bewegte Gemüthsleben gesellte, welches der neuen Zeit eigenthümlich ist, so sind seine Dichtungen nach der Form antik und nach dem Inhalte romantisch. Schon seit Klopstock und Lessing hatte man erkannt, daß die Schönheit der antiken Kunst nicht in den

[1]) Auf Andere wußte er die Wahrheit anzuwenden, daß die Männer, wenn sie sich mit den Weibern schleppen, so gleichsam abgesponnen werden wie ein Wocken. III, 199.

einzelnen Formen der Darstellung zu suchen sei, die man auf mechanische Weise nachbilden müsse. Doch erst in Goethe erschien der Dichter, welcher von der Natur die Gabe empfangen, das Geistige nur in der sinnlichen Gestalt zu denken und abzubilden. Er selbst kannte anfangs nicht diese seine Verwandtschaft mit den Alten. Schiller sprach jedoch gleich in den ersten Briefen, die er mit Goethe wechselte, von derselben. Die tiefsinnige Abhandlung über den Unterschied der naiven und der sentimentalischen Dichtung und Alles, was unzählige Male über Goethe's concrete Darstellungsweise gesagt ist, mit Einschluß seiner eigenen, durch Heinroth's Anthropologie veranlaßten Bemerkungen über sein gegenständliches Dichten und Denken, über seine Neigung zu Gelegenheitsgedichten rc., weist auf jene Briefe zurück, in denen Schiller im Feuer der ersten Bekanntschaft Alles daran setzt, um sich über Goethe's Wesen und den Unterschied in ihren geistigen Richtungen klar zu werden. Auch später kam er oft darauf zurück. Wahrhaft genialisch, sagt er, sei bei Goethe die schöne Uebereinstimmung seines philosophischen Instinktes mit den reinsten Resultaten der speculirenden Vernunft; genialisch die Dichtungskraft, mit welcher er im Empirischen den Charakter der Nothwendigkeit entdecke und den Individuen, mit welchen allein der intuitive Geist zu thun habe, den Charakter der Gattung einpräge. Auf die Imagination schienen ihm alle denkenden Kräfte Goethe's als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin gleichsam compromittirt zu haben. Im Grunde sei dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen könne, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisiren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen [1].

Goethe's antike Dichtungsweise bestand darin, daß er stets von dem sinnlich Individuellen ausging und nur das Wirkliche darstellte. Dies gab seinen Dichtungen die höchste Lebendigkeit, Wahrheit und Bestimmtheit. Das Individuelle wurde aber zugleich durch leise Hindeutungen auf das Ideelle zum Allgemeinen erhoben. Er hatte erkannt, daß in den Gestalten der alten Dichtkunst wie in der Bildhauerkunst ein Abstractum erscheine, das seine Höhe nur durch Das erreiche, was man Styl nennt [2]. Anderswo heißt ihm daher die Kunst der Alten symbolisch, da eben das Individuum, welches uns das Werk vor Augen stelle, immer zugleich ein Symbol

[1] „Briefwechsel", Nr. 4, 7, 114.
[2] Ebendas., Nr. 285.

seiner Gattung sei. So haben eine Antigone, eine Penelope individuelle Züge, aber sie sind zugleich Symbole der Schwesterliebe, der Weibertreue überhaupt. Darin aber weicht der sentimentale Dichter wieder von den Alten ab, daß er weit seltener den Kampf des Menschen mit der Welt und dem Schicksal darstellt, als die innere Bewegung der Seele, mögen nun äußere Zustände oder sittliche Conflicte dieselbe hervorrufen. Demgemäß tritt an die Stelle des Plastischen wieder das Musikalische, und die Dichtung führt uns aus dem Kreise des Antiken in das Romantische hinüber. Das Gemüth entzieht sich dem Streite mit der Außenwelt durch die Resignation; es ist bald allein mit sich beschäftigt, mit der Beschwichtigung der Affecte, mit der stillen Bildung des Sinnes. Nicht das Erhabene, sondern die Seelenschönheit ist daher der Gipfelpunkt, zu welchem die meisten Dichtungen Goethe's hinstreben, oder, mit Schiller zu reden, nicht das Energische, sondern das Schmelzende ist ihrer Wirkung eigenthümlich. Bei der Zeichnung männlicher Charaktere begegnete es ihm daher oft, daß das erweichte Gefühl die Energie des Willens verzehrte; dagegen erhob er die Anmuth seiner Frauen durch energische Züge, und sie sind Gestalten, welche auch eine vollendete Meisterschaft in der Idealbildung und in der Darstellung nicht hervorgebracht haben würde, hätte den Dichter nicht sein eigenstes Wesen dazu befähigt. Er rühmte die Frauen bei Byron und meinte, das Weib sei das einzige Gefäß, welches den neueren Dichtern übrig geblieben, um ihre Idealität hineinzugießen. Mit den Männern sei nichts zu thun. In Achill und Odysseus, dem Tapfersten und dem Klügsten, habe der Homer Alles weggenommen [1]).

Das, was die Natur in Goethe's persönlichen und in seinen dichterischen Charakter gelegt, war natürlich nicht gleich anfangs zu voller Reife entwickelt, sondern Irrthümer mancher Art führten ihn, ehe er sich selbst erkannt, von dem rechten Wege ab, und er sehnte sich nach einer Regeneration seines Wesens. Er fühlte, daß er die Phantasie und seinen Formensinn läutern, andererseits den Geist von krankhaften Empfindungen und kleinlichen Anschauungen befreien müsse, und dazu gab es für ihn nur ein Mittel.

Goethe hatte keine Neigung dazu, sich wie Schiller durch das Studium der Kritik und der Dichter und durch die Philosophie

---

[1]) Eckermann, I, 363.

zu bilden. Er war nicht frei von der Untugend aller Realisten, der Speculation mit der Erfahrung Schritt für Schritt folgen zu wollen und, wo sich nicht sofort ein empirischer Nachweis und eine praktische Anwendung darboten, eine Berechtigung zum Unglauben zu sehen. Seine Begriffe gewannen dabei wol an Klarheit und er war stets ein Todfeind von Wortschällen [1], aber die tiefer liegenden Resultate mußten ihm oft verborgen bleiben. Aus der antiken Poesie hatte er Manches kennen gelernt, aber sie konnte sein Verlangen nicht befriedigen und, wie es scheint, aus dem Grunde, weil die Darstellung durch die Sprache ihm noch nicht sinnlich genug war. Er hatte sich gewöhnt und geübt, „mit den Augen an dem Gegenstande zu kleben", und darum sehnte er sich danach, die vollendeten Schöpfungen des antiken Genius in den scharfen Umrissen der Sculptur zu erfassen und sich in die Mitte Dessen, was von der Natur und der Menschheit der alten Zeit übrig war, zu versetzen. Dem Bücherstudium war er überdies nicht zugethan. Was er von Kenntnissen brauchte, ließ er sich, wenn es irgend ausreichte, am liebsten von gelehrten Freunden mittheilen. Seine Reisen und sein ausgebreiteter Verkehr ersetzten ihm die Schule, die eigene Beobachtung und das Gespräch zog er allen Bildungsmitteln vor. Er fand es in Italien bestätigt, daß der eigentliche Charakter eines Wesens sich doch nicht mittheilen lasse, selbst nicht in geistigen Dingen. Zuerst müsse man selbst einen sichern Blick thun, dann möge man lesen und hören [2]). Nur wenn er die Urtheile geistreicher Kenner, die Kunstwerke selbst und die Natur nebeneinander hatte, Eins im Andern ansehen und wiederfinden konnte, hoffte er die Seele zu erweitern, zu reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst zu geben [3]). Goethe richtete seine Absichten nicht unmittelbar auf die Dichtkunst. Er wollte auch nicht, wie es die Meisten bisher gethan, in Italien die Reliquien des Alterthums studiren, um für die Archäologie zu sammeln oder einen lebendigen Commentar zu den lateinischen Dichtern zu haben, sondern er suchte vornehmlich den künstlerischen Geist der Alten in den Werken der Sculptur und der Baukunst zu erfassen, woran sich dann sein Interesse für die

---

[1]) XXIII, 69.
[2]) XXIII, 185.
[3]) XXIV, 42.

Natur und das Volksleben schloß. Von großen historischen Erinnerungen an die Vergangenheit Roms und Italiens findet man dagegen in seinen Berichten nur wenige Spuren und dies ist ihm oft zum Vorwurf gemacht. Auch jene Vorliebe für die bildende Kunst gab zu manchen zeitraubenden Illusionen Anlaß, und man meint, daß namentlich die Versuche im Zeichnen das poetische Studium zu sehr in den Hintergrund gedrängt; doch macht der Gedanke, die Poesie in der Sculptur und Malerei zu erobern, Epoche, denn es wurde hiermit auf das Entschiedenste ausgesprochen, daß der neuere Dichter, welcher sich an den Alten bilden wolle, hauptsächlich auf den Geist des Idealschönen und auf den Styl der Behandlung zu achten habe, und daß allem Technischen in den einzelnen Gattungen der Poesie nur ein untergeordneter Werth beizulegen sei.

Schon in Verona und mehr noch in Venedig fühlte Goethe, daß ihn eine große Menschheit in ihr Dasein aufgenommen. Die riesigen Bauwerke zeigten ihm, wie weit ein kraftvoller und entschlossener Mann seine Zeit erheben könne. Palladio war ihm ein Symbol seines eigenen Bestrebens. Denn auch dieser hatte, von der Existenz der Alten durchdrungen, die Kleinheit und Enge seiner Zeit gefühlt und sie nach edeln Begriffen umbilden wollen [1]. Solche Eindrücke wurden in Rom vervielfältigt. Die Via Appia, ein Denkmal, daß hier Menschen gelebt, die für die Ewigkeit arbeiteten, das Coliseo, so groß, daß die Seele das Bild nicht festhalten kann [2], die Peterskirche, die, an Größe und Kühnheit dem Antiken gleich, wahrnehmen ließ, was eine gesteigerte Bildung in neueren Zeiten wieder hervorbringen kann [3]: dies Alles erfüllte die Seele mit großen Entwürfen. Die Statuen, die Gemälde, die geschnittenen Steine erinnerten immer an die Träger der Menschheit, und ein Michel Angelo erschien Goethe so riesenhaft, daß ihm selbst die Natur nicht schmeckte [4]. Er erkannte, wie an einem großen Orte der Aermste, der Geringste sich empfindet, und an einem kleinen Orte der Beste, der Reichste sich nicht fühlen, nicht Athem schöpfen kann. Gleich beim Erwachen von irgend einer bedeutenden Erscheinung begrüßt, wurde er unablässig von dem Edeln, Ungeheueren, Gebildeten angezogen, und ausgerüstet mit der Eigen-

---

1) XXIII, 80.
2) XXIII, 160.
3) XXIV, 173.
4) XXIII, 174.

schaft, neidlos, willig und mit Freuden alles Große und Schöne zu verehren, schätzte er es für das seligste aller Gefühle, diese Anlage an so herrlichen Gegenständen Tag für Tag, Stunde für Stunde ausbilden zu können [1]). Solche Kunststudien waren ihm ein hinreichender Ersatz für die Beschäftigung mit der Literatur, denn in Allem, was die Alten erschaffen, waltet derselbe Geist, oder wie es in der Schilderung Winckelmann's heißt, es ist Rom der Ort, in welchem sich das ganze Alterthum in Eins zusammenzieht, und was wir also bei den alten Dichtern, bei den alten Staatsverfassungen empfinden, glauben wir in Rom mehr noch als zu empfinden, selbst anzuschauen [2]). Die Erkenntniß einer solchen Einheit der Poesie und der bildenden Kunst, der Rückgang auf die gemeinsame höhere Anschauung und Empfindung des Erhabenen und Schönen erhob Goethe über alle zerstreuenden und einseitigen Theorien. In diesem Sinne konnte er die Juno Ludovisi einem Gesange Homer's vergleichen und eine Agathe von Rafael zum Vorbilde für seine Iphigenie wählen [3]).

Mit derselben Hingebung überließ sich Goethe den Eindrücken der Natur. Zwar hatte er ihre mächtigen Einwirkungen auch schon früher erfahren, zumal da sie vor der Bekanntschaft mit Shakspeare die einzige Freundin seines Geistes gewesen, doch erschien sie ihm hier in einer bisher ihm unbekannten Eigenthümlichkeit. An den Felsen, den Gebirgsmassen, den großen Strömen des Nordens hatte er Knochen und Mark der Erde und die Pulse ihres großen Lebens kennen gelernt. Was er in den Briefen aus der Schweiz über die Wolkenbildungen sagt, vergegenwärtigt uns seine brennende Sehnsucht, in dem ungeheuern Meere der regellosesten Erscheinungen das bildende Gesetz zu entdecken. Seine Nachforschungen über das Wesen des Lichtes und der Farbe, über den Urtypus der Pflanze, des Thieres entsprangen demselben Bedürfnisse, in der Natur, in dem Gleichnisse und Vorbilde der Kunst, die Grundgesetze des Werdens und der Harmonie aufzufinden. Der Wunsch, die höchste Bildungskraft der Natur an der menschlichen Gestalt zu sehen, war es, was ihn später zu den Statuen in Italien hinzog, und verleitete ihn in der Zwischenzeit der Gährung auf die abenteuerlichste Weise Befriedigung zu suchen.

---

1) XXIII, 49.
2) XXX, 23.
3) XXIII, 188, 124.

Wir wagen daran zu erinnern, wie er auf jener Schweizerreise bei dem Anblicke der nackten Gestalten seines Ferdinand und eines Mädchens die Wahrheit und Schönheit der Natur, die der Täuschungen eines künstlichen Daseins entkleidet ist, mit Werther's Verzückung preist. In Italien beschäftigte ihn weniger der Organismus der Natur als ihre sinnliche Fülle und die Anmuth ihrer Erscheinungen. Neapel und besonders Sicilien eröffneten ihm eine reizende Welt von Naturbildern. Unter den eigentlich erhabenen Gegenständen waren ihm nur die Feuerberge neu und das Meer, welches seine Phantasie mit der Anschauung von der Unendlichkeit des Raumes durchdrang. Dagegen führte ihn die reiche Vegetation, die erhöhten Farben, die unendliche Reinheit des Himmels, das duftige Verschwimmen des Lichtes über Inseln und Bergen zur Empfindung jener Natur, welche in die antike Dichtung übergegangen war. Man muß bei Goethe selbst nachlesen, wie ihm in Neapel der Natur gegenüber die eben gefeierte Roma wie ein altes, übel placirtes Kloster erschien; wie bescheiden der grauliche Tag, die farblose Landschaft des Nordens mit ihren Strohdächern, das düstere Ultramontane in seiner Phantasie zurücktraten; wie ihm die Organe fehlten, Alles darzustellen, wie ihm, wenn er Worte schreiben will, immer Bilder vor Augen stehen. In Sicilien vor Allem ging ihm eine Ahnung von Dem auf, was der Dichter die seligen Eilande nennt. Er war überzeugt, daß es für ihn keinen bessern Commentar zur Odyssee geben könne. Daß das Verständniß der Alten erst, wenn man sie auf dem classischen Boden liest, lebendig werde, hatte er schon an einem Verse Virgil's auf dem Gardasee erfahren; hier ergriff ihn der Zauber der Homerischen Natur. Noch zehn Jahre später schrieb er an Schiller: Uns Bewohner des Mittellandes entzückt die Odyssee nur nach ihrem sittlichen Theile; dem ganzen beschreibenden Theile hilft unsere Imagination nur unvollkommen und kümmerlich nach. In welchem Glanze aber dieses Gedicht vor mir erschien, als ich Gesänge in Neapel und Sicilien las! Es war, als wenn man ein eingeschlagenes Bild mit Firniß überzieht, wodurch das Werk zugleich deutlich und in Harmonie erscheint. Ich gestehe, daß es mir aufhörte, ein Gedicht zu sein. Wie viele unserer Gedichte würden es aushalten, auf dem Markte oder unter freiem Himmel gelesen zu werden [1]). Sonst hat Goethe in Italien wol wenig Poetisches gelesen, und man kann es ihm nicht verdenken, daß er in der

[1]) XXIII, 22.

lebendigsten Gegenwart keine Lust hatte, den Wagner unter Pergamenen zu spielen.

Goethe versprach sich von seinem Aufenthalte in Italien einen unschätzbaren Gewinn für seinen sittlichen Charakter. Er hoffte die Gesundheit seines Geistes wiederzuerlangen. Sie ist es, der die tüchtigen Männer des Alterthums ihr frisches Lebensgefühl, die beneidenswerthe Sicherheit und Energie im Handeln verdankten. Ein gesunder Mensch fühlt sich im vollen Besitze seiner Kräfte; sein Ziel schwebt ihm in aller Klarheit vor; er genießt und handelt mit der Gegenwart; es macht ihn froh, daß er lebt und wirkt. Die Hypochondrie ist eine Blüthe der modernen Sentimentalität, des einseitigen und überspannten Idealismus. Goethe begann wieder Interesse an der Welt zu nehmen, um „die Falten, die sich in sein Gemüth geschlagen und gedrückt, wieder auszutilgen und seinem Geiste die Elasticität zurückzugeben“ [1]. Er gedenkt durch diesen größeren Antheil an den natürlichen Dingen von jenem Jammer, der Rousseau zu Grunde gerichtet, frei zu bleiben [2]. Ihm gefiel es, daß die Phäaken zu Neapel nicht den nordischen Zug hatten, Geld und Gut für die Nacht zu sparen, da Niemand genießen kann, sondern mit der lebhaftesten und geistreichsten Industrie nur bestrebt waren, sorgenfrei zu leben [3]. Lavater, Jacobi und Claudius würden, so schien es ihm, nicht durch das erhabene Dunkel religiöser Schwärmerei steigen wollen, wenn sie nicht schwache Menschen wären, wenn sie sich nicht hüteten, den Boden der Natur zu betreten, wo Jeder nur ist, was er ist [4]. Er entschloß sich daher, mit den kräftigen Alten zu wandeln; er stellte seine Sache auf den Moment und wollte den Blick ausschließlich auf diese Welt richten, die keinem Tüchtigen stumm geblieben: ein Realismus, welcher nebst der Anfeindung des Christenthums noch in den letzten Theil des Faust übergegangen ist.

Sein Geschmack veredelte sich auf dieselbe Weise. Er erkannte, daß das Heroische den reinen Menschen den Göttern ähnlich mache [5]. Er schrieb aus Rom an die Freunde: Wer sich hier mit Ernst umsieht und Augen hat zu sehen, muß solid werden, er muß einen Begriff von Solidität fassen, der ihm nie so lebendig ward. Der

---

[1] XXIII, 22.
[2] XXIII, 261.
[3] XXIII, 246.
[4] XXIV, 126.
[5] XXIII, 101.

Geist wird zur Tüchtigkeit gestempelt, gelangt zu einem Ernst ohne Trockenheit, zu einem gesetzten Wesen mit Freude. Mir wenigstens ist es, als wenn ich die Dinge dieser Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier. Ich freue mich der gesegneten Folgen auf mein ganzes Leben [1]). Den kleinlichen Zierrath an gothischen Bauwerken, die Tabackspfeifensäulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken hoffte er auf ewig los zu sein. Er nannte seine Festdramen jetzt Sächelchen, die ihm sehr im Diminutiv vorkämen, und bemühte sich, aus ihnen die alte Spreu seiner Existenz herauszuschwingen [2]). Jene heroische Großheit sollte jedoch nichts Wildes und Stürmisches an sich haben. Einfalt und Ruhe über der Tiefe hebt Humboldt als diejenige Eigenschaft Goethe's hervor, durch welche er sich von den neueren Dichtern anderer Nationen unterscheide. Goethe selbst weiche, wie sie alle, darin von den Alten ab, daß er mehr das innere Dasein des Menschen und das Idealische darstelle; ihm allein aber sei die Gemessenheit des Sinnes eigen, die ihn wieder mit den Alten in Verbindung bringe. Die inneren Regungen seien sehr verschiedener Töne fähig, und unter diesen zeichneten sich vorzüglich zwei aus, die gleichsam zwei Extreme bilden — der hohe und starke und der stille und sanft gehaltene. Der Gedanke gewinne eine andere Gestalt, wenn er aus dem bloßen, von keiner äußern Erfahrung unterstützten Nachdenken hervorgeht, oder, durch die Phantasie geformt, als glänzende Sentenz auftritt, und wenn er in einfacher Wahrheit eine Menge von Erfahrungen zusammenfaßt und daraus gediegene Weisheit zieht. Das Herz fühle andere Regungen, wenn es von heftigen Leidenschaften durchstürmt und wenn es, nachdem es Alles, was es nur von der Natur zu erfassen vermag, in seinen Kreis gezogen hat, von lauter mächtigen und unendlichen, aber immer miteinander zusammenstimmenden Gefühlen harmonisch durchdrungen, still, aber tief bewegt ist. Diese letztere Stimmung sei es, in der uns Goethe immer das Gemüth schildert; und wenn er Leidenschaften hervorrufe, so erheben sie sich gleich Wellen auf dem unendlichen Meere, auf einem so zubereiteten Grunde und lagern sich wieder auf die klare, nirgends umgrenzte, in allen ihren Punkten leicht bewegliche Fläche. Während die neueren Dichter anderer Nationen durchaus mehr Leidenschaft als Seele malen, mehr Heftigkeit und Feuer als Innigkeit und Wärme besitzen, trete Goethe wieder dem schönen

[1]) XXIII, 160.
[2]) XXIII, 100; XXIV, 90, 147.

Gleichgewicht, der stillen Harmonie der Alten näher [1]). Fassung und Maß, die erste Forderung der Griechen in der Kunst wie in der Denkungsart, sollten von nun an auch in seinen Darstellungen den Grundton bilden, und er schritt auf diesem Wege mit solcher Entschiedenheit fort, daß er zuletzt vielleicht wirklich bis zur Marmorkälte verirrte. Eine maßvolle Energie liegt in der Mitte zwischen der rohen Kraft und der sentimentalen Zerflossenheit. In Zeiten eines unreinen Geschmackes wird immer eins dieser Extreme, entweder die Ueberreizung oder die Weichlichkeit, die Klippe sein, an welcher der Dichter scheitert. Beiden Verirrungen ist aber wieder das gemein, daß sie meistens aus der Begierde des Künstlers, Effect zu machen, entspringen. Auch in Hinsicht dieses Umstandes entdeckte Goethe einen Unterschied zwischen den alten und den modernen Dichtern. Er äußerte in einem Briefe an Herder: Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse 2c. kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt. Selbst die sonderbarsten, erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände. Laß mich meinen Gedanken kurz so ausdrücken: die Alten stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effect; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm 2c. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierirte, alle falsche Grazie, aller Schwulst. Denn wenn man den Effect und auf den Effect arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können [2]). Andere Bemerkungen, zu welchen Goethe durch die Betrachtung der alten Kunstwerke angeregt wurde, bezogen sich nicht unmittelbar auf das Wesen der Poesie, waren aber doch für den Dichter wichtig. Er erkannte den Werth bestimmter Formen, er sah, wie viel davon abhängt, daß der Dichter Gegenstände wählt, die wirklich darstellbar sind; er überzeugte sich von der Nothwendigkeit des beharrlichsten Fleißes bei der Ausführung in allem Einzelnen; er lernte auf die mechanischen Vortheile des Handwerks und der Kunst achten [3]). Von der größten Bedeutung war es, daß er nunmehr die Einheit der Natur und

---

[1]) Wilh. v. Humboldt, „Aesthetische Versuche" (1799), I, 171—173.
[2]) XXIV, 4.
[3]) XXIV, 99, 64.

der Kunst in tiefer liegenden Beziehungen erkannte. Er fand das Natürliche der Kunst nicht mehr in der rohen Natur, sondern das Idealschöne selbst erschien ihm als natürlich, und er strebte von nun an, in dem hohen Style der Griechen zu schreiben, wie ihn Winckelmann geschildert. Hohe Kunstwerke, sagt er, sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Nothwendigkeit, da ist Gott [1]).

Dreizehntes Capitel.

Dichtungen, welche nur zum Theil den neuen Geist des Classicismus in sich aufnehmen konnten, weil sie schon früher entworfen waren. Egmont. Das Drama hängt mit der Naturdichtung zusammen, entspricht jedoch in Composition und Auflösung der antiken Tragödie. Iphigenie bei den Tauriern. Die romantische Umbildung der Sage. Weshalb die Darstellung mehr malerisch als plastisch ausfallen mußte. Tasso. Das Antike in dem Platonismus der idealen Charaktere und in dem tragischen Conflicte. Die realistischen Charaktere. Worin dies Drama noch sonst mit dem Alterthume verwandt ist. Iphigenie in Delphi und Nausikaa.

Wie sehr sich Goethe's Ansichten auch verändert hatten, er konnte sich doch von seiner Vergangenheit nicht völlig losmachen. Ihn fesselten an die frühere Periode schon manche dramatische Dichtungen, die er lange in seinem Busen getragen, die bereits eine bestimmte Gestalt erhalten hatten und an die sich unvergeßliche Erinnerungen knüpften. Bei einer Umarbeitung war es nicht möglich, die Sentimentalität aus ihnen fortzuschaffen, weil sie den Plan und die Charaktere durchdrungen hatte und zum Theil an den Stoffen selbst klebte. Die neue Anschauungsweise trat daher ganz unvermischt nur in solchen Dichtungen hervor, welche auch nach ihrem ersten Ursprunge keiner älteren Zeit angehören. So erscheint in den Römischen Elegien, in Hermann und Dorothea die Regeneration des antiken Geistes in völliger Klarheit. Das Sentimentale weicht hier dem Naiven, die dramatische Malerei des Seelenlebens dem plastischen Style des Epos. Dagegen konnten Egmont, Iphigenie und Tasso nur in Betreff der Ausführung dem höhern Kunstbegriffe folgen.

---

[1]) XXIV, 84, 100.

Egmont (1788) wurde schon 1775 angefangen; er gehört noch zu der älteren Naturdichtung, in welcher Shakspeare Führer war, und hat mit der durchaus ideal gehaltenen Tragödie der Griechen nichts gemein als die tragische Grundanschauung. Wenn hier die Handwerker, Krämer 2c. vor der Schenke pokuliren und einen politischen Discours halten, oder wenn Klärchen in der ärmlichen Wohnstube Zwirn wickelt und dazu mit Brackenburg ein Lied singt, oder wenn Egmont mit prächtig gestickten Kleidern und dem goldenen Vließe zu der Geliebten kommt, um sich an ihrem Staunen zu ergötzen, so sind dies Scenen, die kaum eine metrische Sprache gestatten, die das gehobene feierliche Pathos ausschließen, welches der Tragödie der Alten eigen ist. Der Stoff selbst nöthigte die Dichtung, von dem Kothurn herabzusteigen, denn das Bürgerthum, und zwar nicht ein römisches, sondern das niederländische, bildet ihre Folie. Ob es aber so durchaus wohlgethan war, daß Goethe nur die niedrigste Schicht des Volkes vertreten ließ, das ist eine andere Frage. Es protestiren nicht die Räthe der großen Städte, nicht die Stände der Provinzen gegen die Verletzung ihrer Privilegien, nicht die reichen Fabrikanten und Kaufherren, welche mit einer Emigration drohen, nicht der bewaffnete niedere Adel, nicht die durch Verbindungen mit dem Auslande mächtigen Grafen, sondern es räsonnirt nur der gemeine Haufe mit schwachen Begriffen und unzuverlässigem Eifer. Man behauptet zwar ganz mit Recht, daß in dem Drama, wie es einmal angelegt war, Egmont eine völlig isolirte Stellung haben mußte, damit das Interesse bei ihm weilte. Aber die Tragödie konnte nun auch nicht durch eine unmittelbare Veranschaulichung zeigen, daß Egmont für eine ganz andere Existenz sein Haupt auf den Block legte, als für die Privilegien der Zimmermeister, Seifensieder 2c., die ihrer geistigen Beschränktheit und Nullität dadurch die Krone aufsetzen, daß sie, als ihr Abgott im Kerker ist, die erbärmlichste Feigheit an den Tag legen. Die Geschichte hat sehr viel zu ergänzen, wenn die Erscheinung Klärchens, die sich zuletzt in den Genius der Freiheit umwandelt, wirklich als das Symbol einer großen Zukunft begriffen werden soll, und die Entwickelung des Volkes zum Staatsbewußtsein, welches den Inhalt dieses politischen Dramas ausmacht [1], ist hier gewiß noch sehr in der Kindheit. Schiller hat bereits in seiner Recension angemerkt, daß es der Tragödie an

---

[1]) Rosenkranz, 225.

einer eigentlichen Handlung fehlt. Die musivisch zusammengestellten Scenen sollen nur den Charakter des Grafen zeichnen, und der Gang der Begebenheiten wird nicht von ihm gelenkt, sondern er hat nur Folgen für ihn. Egmont's Untergang knüpft sich daher nicht an eine einzelne bedeutsame Handlung, sondern er wird im Allgemeinen durch seine Popularität herbeigeführt, und das Einzige, was er thut, ist das, daß er nicht bei Zeiten entflieht. Es fragt sich nunmehr, ob diese Umstände der Art sind, daß die Katastrophe nach den dramaturgischen Bestimmungen der Alten aus einem tragischen Conflicte entspringt. Die Popularität des Grafen gründet sich auf seinen patriotischen Sinn und auf seinen liebenswürdigen humanen Charakter. Diese Popularität ist nun zwar eine Schuld in den Augen Philipp's, aber sie ist keine sittliche Rechtsverletzung, und es kann demnach nicht aus diesem Grunde die Nemesis, welche über dem Maße waltet, das Schicksal des Helden zu einem so traurigen Ausgange führen. Anders verhält es sich mit der stolzen oder leichtsinnigen Sicherheit des Grafen. Sie ist auch nach den Begriffen der Alten ein Frevel, und wenn Goethe, wie wir oben gelegentlich angaben, den Charakter Egmont's und seine Stellung, die einander bedingten, auf dämonische Einflüsse zurückführt, so würden die Griechen in der Misachtung der Mächte des Unglücks immer noch eine persönliche Schuld gefunden haben. Offenbar hat der Dichter eine solche Auffassung auch im Sinne gehabt. Egmont fordert durch eine Hybris das Schicksal heraus; es wirft ihn nieder, um den sittlichen Menschen in ihm zu veredeln. Was Egmont so ruhig macht, daß er wenige Stunden vor seiner Enthauptung mit dem Frieden eines Kindes schlummert, das ist nicht mehr die blinde Zuversicht zum Glücke, sondern das Gefühl seines moralischen Sieges über die frechen Schergen der Gewalt und das Vertrauen zu der Rettung seines Volkes. Er ist ein Anderer geworden. Sein Geist reift im Kerker zu einer Klarheit, zu einem Ernste, die den herrlichen Charakter erst jetzt vollenden. Wie Napoleon auf Helena konnte Egmont von sich sagen: Was mir noch fehlte, das war das Unglück. Die Wirkung des Dramas ist daher eine wahrhaft tragische. Unser Blick wird bald von dem traurigen Untergange eines Einzelnen abgelenkt, indem sich vor uns das Morgenroth der Völkerfreiheit ausbreitet, und so tritt uns in teleologischer Verklärung das Schicksal als die hehre Macht entgegen, welche nicht ohne höhere Absichten eine strenge Gerechtigkeit übt und die Dinge mit weitblickender Weisheit und Güte ordnet. Die Erscheinung Klär-

chens besiegelt als eine Stimme aus der Geisterwelt unsere Erwartungen. Man hat an dieser Vision getadelt, daß sie zu den verbrauchten Phantasmen der Oper gehört. Dieser Umstand ist wol nicht so wichtig; mehr Bedenken könnte es erregen, daß durch die Erinnerung an eine Liebe, die doch immer nach der Kurzweil der Prinzen schmeckt, jener erhabene Eindruck, welchen zuletzt die gesteigerte Persönlichkeit des Helden macht, wieder geschwächt wird. Denn hätte dieser neue Egmont, wenn sich ihm der Kerker geöffnet, wol wieder zu den Tändeleien mit seinem Klärchen zurückkehren können, ohne in unserer Achtung zu sinken? Andererseits läßt sich jedoch geltend machen, daß des Todes heiligende Kraft auch Klärchen erhoben; ihr persönliches Interesse an dem Helden verwandelt sich in ein vaterländisches, und die Vereinigung der Liebenden, welche in künstlerischer Hinsicht das Drama so vortrefflich abrundet, kann demnach auch sittlich gerechtfertigt werden, weil ihre Liebe durch die Beziehung auf die Freiheit Würde genug erlangt hat, um im Reiche des Geistigen fortzudauern.

Die Iphigenie bei den Tauriern (1787) ist nicht nur eine der vollendetsten Dichtungen Goethe's, sondern sie gehört zu dem Vollkommensten, was die Poesie überhaupt hervorgebracht hat. Es ist hier eine Aufgabe gelöst, an welcher die begabtesten Dichter Frankreichs gescheitert waren. Die Verschmelzung des Antiken und des Modernen wurde gleich bei der ersten Bekanntschaft mit der antiken Poesie als der Gipfelpunkt der neueren Kunst betrachtet. Das Alterthum hatte die reichsten Schöpfungen der Phantasie überliefert, die zugleich mit künstlerischer Meisterschaft gestaltet waren; es kam nun darauf an, die Ideen, welche in diesen Bildern lebten, durch das Feuer der modernen Cultur zu läutern und durch die Vereinigung der Wahrheit und der Schönheit das absolut Vollkommene herzustellen. Die französischen Dramatiker brachten es jedoch nur zu einer mechanischen Zusammensetzung der Elemente, indem sie Altes und Neues ohne ausgleichende Mittelglieder vermischten. Goethe erreichte das Ziel dadurch, daß er das Alte im Geiste der neuen Zeit fortbildete. Alle nationalen Besonderheiten umschließen ein rein Menschliches; dies gilt auch von den Localsagen der Griechen. Goethe trug nun in die Geschichte der Iphigenie nichts hinein, aber er sonderte von ihr alles Particulare ab und gab dem ideellen Gehalte derselben eine höhere Bedeutung und größere Klarheit. Die Philologen finden seine Iphigenie ungriechisch, Andere wieder behaupten, sie sei griechischer als die des Euripides. Dieser Widerspruch läßt sich leicht heben. Seine Perso-

nen sind Griechen, wie sie nie gewesen, aber es sind Menschen, wie sie auch in Griechenland gelebt, wie griechische Dichter sie sich gedacht haben würden, wenn das Schicksal den Hellenen eine ungestörte Fortbildung ihrer Idealanschauungen vergönnt hätte. Wir wollen nunmehr die Hauptpunkte angeben, in denen das Drama Goethe's von dem des Euripides abweicht; es sind Unterschiede, welche nicht nur beide Dichter, sondern die alte Welt und die neue charakterisiren. Die Vernichtung des Fluches, welcher durch mehre Generationen hindurch das Haus der Pelopiden verfolgt, ist der Inhalt beider Dramen. Auch der Grieche wagte es zu glauben, daß eine mildere Gottheit den Rachegeistern endlich Schonung gebot. So versprach Apollo dem Orestes Sicherheit vor den Eumeniden, die ihn mit Wahnsinn verfolgten, wenn er das Bild der Artemis den barbarischen Scythen entrisse. Wunderbare Umstände unterstützten den Gequälten; schon war die Beute auf dem Schiffe: da schleuderten erbarmungslose Götter das Fahrzeug an das Ufer zurück, und die Scythen eilten, sich wieder ihres Heiligthums zu bemächtigen. Aber Athene erschien und ihr Machtspruch gebot den Barbaren, sich den Raub gefallen zu lassen. Das Bedürfniß der Erlösung und der Glaube an die Versöhnlichkeit der Götter sind der humane Kern der Sage. Dem alten Dichter genügte es, diese Versöhnung als eine Thatsache hinzustellen. Athene befiehlt, das Bild bleibt in dem Besitze des Orest und die Eumeniden müssen sich beruhigen. In der neueren Dichtung hat das schuldige Geschlecht sich selbst zu entsühnen. Die vollendete Reinheit und Seelenschönheit Iphigeniens überwindet den Zorn des Schicksals; ihr Anblick belebt in dem Busen des Bruders den gleichen Sinn, und indem so der edle Theil des angestammten Geistes in den Enkeln zur Herrschaft gelangt, entweicht die Qual, die Verfinsterung, und es sind der Friede und die Würde des Geschlechtes wiedererobert. Mit dieser Umwandelung der Idee veränderten sich auch die Charaktere, die Handlungen und der Gang der Dinge. In dem Drama des Euripides bewegt sich Alles um den Versuch, den Scythen das Bild zu rauben. Goethe wieder hatte die unvermischte Lauterkeit und Hoheit des Sinnes, die sittliche Macht der reinsten Weiblichkeit zu zeichnen. Die edle Gesinnung seiner Iphigenie hat ihren Brennpunkt in der Wahrheitsliebe; diese soll sich in einer schweren Versuchung bewähren. Um den Bruder zu retten, ließ sich Iphigenie anfangs überreden, den König mit der Angabe zu täuschen, daß das Bild der Artemis am Meeresgestade entsühnt werden müsse; endlich in dem entscheidenden Augenblicke kann das Wort

der Lüge doch nicht über ihre reine Lippe; lieber opfert sie den Bruder, den Freund und sich selbst. Eine solche Iphigenie, die Anstand nahm, einen Barbaren anzuführen, wenn es das Leben des Bruders galt, hätte Euripides für thöricht und ruchlos gehalten. Er stattet seine Heldin zwar auch mit schönen Zügen aus. Ihr Nationalsinn, ihr Familienstolz gibt ihr ein edles Selbstgefühl. Sie sehnt sich stets nach dem theuern Lande der Hellenen. Die Erinnerung an den Bruder erlöscht nicht in ihrem treuen Herzen. Als das Verhängniß ihn herbeiführt, soll er gerettet werden und müßte sie selbst umkommen. Sie ist, mit den Barbaren verglichen, die gebildete, milde Griechin. Als die Enkelin eines Heldenhauses ist sie aber auch unternehmend, scharfsinnig und umsichtig im Beschließen, thätig und kühn im Ausführen. Während die neue Iphigenie bei dem langen Dulden in der Verbannung, bei ihrem einsamen Priesterdienste das Herz jeder unfreundlichen Regung entwöhnt hat, während sie sich in ihr schweres Loos ergibt und sich weder über Agamemnon noch über die Götter beklagt, kann es die Iphigenie des Euripides dem Vater nicht vergessen, daß er sie mit einem schmählichen Betruge aus den Armen der Mutter nach Aulis gelockt [1]). Sie haßt die Helena, sie freut sich über Kalchas' Tod, sie wünscht dem Odysseus Verderben, sie zürnt dem Dämon, der die Tantaliden verfolgt, und der Artemis, die ihr dies unerfreuliche Exil bestimmt. Als die beiden Hellenen ankommen, sinnt sie sogleich auf Rettung, und in ihrem kühnen Geiste regen sich die Entwürfe, das Unmögliche auszuführen. Erst soll der eine Fremdling entlassen werden, um nach Argos einen Brief an Orest zu bringen. Der Bruder entdeckt sich ihr, aber vorsichtig fordert sie Beweise. Dann ist sie es hauptsächlich, die alle Gefahren, alle Mittel in Erwägung zieht und die List ersinnt, den König zu täuschen. Denn Klugheit ist die Waffe des Weibes, und so sagt auch Orestes an dieser Stelle bei Euripides (V. 1039):

δειναὶ γάρ αἱ γυναῖκες εὑρίσκειν τέχνας [2]).

---

[1]) Weber („Klassische Dichtungen", 1839, I, 35) behauptet das Gegentheil. Sie spricht jedoch wirklich V. 360—372 mit Bitterkeit davon, daß der Achill, dem sie der Vater vermählte, nicht der Sohn des Peleus, sondern der Hades war. Erst später, als sie Agamemnon's trauriges Ende hört, zeigt sie ein versöhntes Herz. Nicht verschweigen wollen wir jedoch, daß sie in der Iph. Aulid. (1313) mit einer rührenden Resignation und einem ahnungsvollen Hinblicke auf spätere Ereignisse Klytämnestra bittet: Hasse meinen Vater nicht!

[2]) In der Helena des Euripides, welche ganz ähnliche Situationen mit denselben Motiven hat, wird der ägyptische König ebenso betrogen, und Helena

So dachten sich die Griechen ihre Iphigenie in herkömmlicher Weise als eine heldenmüthige und kluge Jungfrau. Es fiel ihnen nicht ein, daß sie in diesem besonderen Falle wenigstens, wenn sie mit ihrem Herzen die Götter versöhnen sollte, ihr die Reinheit und Weihe der Priesterin geben mußten. Es blieb daher nichts übrig, als daß sich die Sage durch äußerliche Motive half. Goethe fand diesen Mangel heraus, und indem er das Moment, welches die griechischen Dichter übersehen, an die Spitze stellte, gab er der Sage die Gestalt, welche sie von Anfang an hätte haben sollen. Athene durfte nun nicht einen Raub sanctioniren, denn Iphigeniens zartes Gefühl stimmt den Sinn der Barbaren zur Menschlichkeit; Apollo durfte nicht den Eumeniden die weitere Verfolgung des Orest untersagen, sondern wieder ist es die Reinheit der Schwester, welche den Unfrieden aus dem Herzen des Bruders verscheucht [1]). Ja die Scythen durften nun im Besitze ihres Heiligthums bleiben. In der alten Tragödie fordert Apollo ausdrücklich, daß die Bildsäule seiner Schwester nach Griechenland gebracht werde. Goethe's Orakel spricht nur von der Schwester, und er läßt den Orestes zuletzt entdecken, daß in dem Orakel nicht das Bild, sondern Iphigenie gemeint sei. Dies ist eine schön erfundene Veränderung, die dem zweideutigen Sinne der alten Orakel wohl entspricht und die Erlösung des Orestes nach einem inneren Zusammenhange so vortrefflich motivirt, daß man glauben sollte, es habe sich jene Beziehung auf Iphigenie nur durch eine Corruption der Sage aus dem alten Orakelspruche verloren. Weber hebt zwar hervor, daß eine Mitzurückgewinnung der eigenen Schwester auch bei Euripides in den Befehlen des Orakels lag [2]), und dies ist auch unzweifelhaft, denn wenn Orestes das Bild raubte, konnte er unmöglich die Schwester der Rachsucht der Scythen überlassen. Aber Das, was dem Orestes Apollo's Schutz verschafft, ist sicher nicht die Wohlthat, die der Iphigenie nebenbei erwiesen wird. Es ist ja klar, daß in dem alten Drama die Begebenheiten einander zu wenig bedingen. Iphigeniens Rettung ist da ein zufälliger Nebenumstand. Die Entführung des Bildes aus dem Lande der Barbarei kann für eine verdienstliche Handlung

---

weist (V. 1002) mit Selbstgefühl darauf hin, daß der Weiber Mund auch weise spricht. Dagegen erklärt Klytämnestra (Iph. Aul. 1316), daß sich für Atriden unedle List nicht schicke.

[1]) Vgl. Hegel, „Aesthetik", I. 293.

[2]) A. a. O. 17.

gelten, hat aber keine innere Beziehung zu dem Seelenleiden des Orestes und zu seiner Entsündigung, während in der neueren Dichtung die Zusammenkunft mit einer solchen Schwester ihm Heilung bringen mußte. Denn sein Wahnsinn erfolgte ja daraus, daß er glaubte, er und sein ganzes Geschlecht sei dem Verbrechen verfallen, und nun, da er die Schuldlose findet, muß er wieder zu sich selbst und zu den Göttern Vertrauen fassen. — Bei diesem Rückgange auf das Innere verlor jedoch die Handlung an Interesse und die Gesinnung trat in den Vordergrund. Die Philologen haben den Reichthum an objectiver Entfaltung, den das Drama des Euripides voraus hat, nicht übersehen, und schon Schiller wünschte, daß Goethe Das, was zur Phantasie spricht, nicht vermindert, daß er die Handlung nicht hinter den Coulissen gelassen, sondern mehr aus dem Herzen heraus und auf die Bühne gebracht haben möchte [1]. Es ist eine eigene Erscheinung, daß der Dichter, dessen poetische Kraft sich hauptsächlich in dem gegenständlichen Dichten und Denken kundgab, einen solchen Vorwurf von dem Vertreter der Reflexionspoesie und des rhetorisch-lyrischen Dramas hören mußte. In der That ist die Darstellung in Goethe's Iphigenie nicht plastisch, sondern malerisch; denn alles Thatsächliche gibt immer nur die Situation, in welcher sich das Gemüthsleben bald als Gesinnung, bald als Empfindung ausspricht. In dem plastischen Drama wirkt die Handlung als solche, wiewol der Charakter des Handelnden allerdings zu ihren Quellen gehört; in dem malerischen dagegen dient die Handlung nur zur Exposition des Charakters [2]. Auch der Chor, welcher bei Euripides die Scene füllt und das Familiendrama in den Cyklus der achäischen Heldengeschichten einreiht, kann nicht durch die lyrischen Monodien ersetzt werden. Räumt man nun aber ein, daß das griechische Drama sich durch eine reichere Gegenständlichkeit auszeichnet, so ist wieder gewiß, daß ihm deshalb noch nicht der höhere dichterische Werth beigelegt werden kann. Denn ebenso wie das Innere in der Dichtung gegenständlich werden soll, muß auch das Thatsächliche der Ausdruck eines ideellen Inhaltes sein. Wo der letztere fehlt oder nur auf ein flaches, unklares und halbgebildetes Geistes-

---

[1]) „Briefwechsel", Nr. 809 (1802).

[2]) Hegel, „Aesthetik", III, 506. Mit den Facten wurden zugleich die Motive verwischt, und es ist Manches bei Goethe nur aus Euripides zu erklären. Siehe die Praefatio von G. Hermann zu seiner Iph. Taurica (1833), S. XXIII fg.

leben hinweist, da ist die Gegenständlichkeit ein bedeutungsloser Schall, und in dieser Hinsicht mußte das Drama des Euripides hinter dem neueren um den Fortschritt vieler Jahrhunderte zurückbleiben. Am wenigsten hat sich Pylades verändert. In Orestes' Wesen kommt bei Goethe ebenfalls die Wahrhaftigkeit der Schwester als ein sittlich-heroischer Familienzug zum Vorschein. Er durfte hier nicht erst seine Identität beweisen; es ist die gleiche Stimmung des Geistes, an welcher die Geschwister einander erkennen, und wenn Orestes anfangs zweifelt, so geschieht es nur, weil er nicht an sein Glück zu glauben wagt. Auch sein Wahnsinn, welcher sich dort, als eine Wirkung von der Nähe der Eumeniden, in thierischem Geheul und in dem sinnlosen Anfall auf die Heerden äußert, ist bei Goethe innerlich motivirt; denn seine Schwermuth steigert sich hier zur sittlichen Verzweiflung, sobald er erfährt, daß Iphigenie als Priesterin zum Brudermorde verpflichtet sei und mithin eine neue nothwendige Blutschuld dem Geschlechte drohe. Ferner konnte Thoas nicht der rohe und selbstsüchtige Barbar bleiben. Die Anlage des Dramas erfordert es, daß er sich zuletzt zur Großmuth und zur edelsten Resignation erhebt, und wie sollte wol die Seelenschönheit auf der einen Seite solche Wunder thun, daß sie den Wahnsinnigen heilt und die Rachegötter entwaffnet, und auf der andern nicht im Stande sein, in dem Menschen das Gefühl der Menschlichkeit zu erwecken. Arkas, der Vertraute und Diener des Königs, kommt in dem älteren Drama gar nicht vor. Hier durfte er nicht fehlen. Thoas braucht einen solchen Dolmetscher; denn sein königlicher Stolz und seine spröde, verschlossene Natur [1]) gestatten ihm nicht, die mächtige Umwandelung, die sein Inneres erfahren, selbst auszusprechen und da Wünsche zu äußern, wo er befehlen könnte. So ist denn das griechische Drama vollständig umgedichtet. Die moderne Kunst hat sich nicht durch die überlieferten Schätze bereichert, sondern sich nur an demselben Stoffe versucht, um neben der antiken ihre Congenialität zu beweisen [2]).

---

[1]) Den Scythen überhaupt wird von den alten Schriftstellern ein düsteres, wortkarges Wesen beigelegt. S. Weber, 127.

[2]) Man vgl. noch Rinne, „Goethe's Iphigenia auf Tauris" (1849), Heinr. Kurz, „Handbuch der poetischen Nationalliteratur" (1842), 3. Abth., 236. Auch Delbrück, „Lyrische Gedichte mit erklärenden Anmerkungen" (1806), hatte schon einige Punkte hervorgehoben.

Torquato Tasso (1790) ist in mehr als einem Sinne der Zwillingsbruder der Iphigenie. Das Drama zeigt uns den Conflict des Idealen und des Realen. Jenes wird zunächst durch die Prinzessin Leonore repräsentirt, und in ihre Persönlichkeit sind griechische Elemente aufgenommen. Die Philosophie und Dichtkunst der Griechen fanden, als in Italien wieder der Sinn für die classische Bildung rege ward, hauptsächlich an den Höfen Schutz. Sie wurden der Sammelplatz der Gelehrten und Dichter, welche für die Gunst, die sie empfingen, den Fürsten und Vornehmen, Männern und Frauen, den Eintritt in das höhere Leben des Geistes erleichterten. Es bildete sich der sogenannte Platonismus aus, mit welchem Namen man die Richtung auf das Edelste, was den Geist und das Herz des Menschen ziert, bezeichnete. Der ideale Sinn der Prinzessin stützt sich auf diesen Platonismus, auf diesen aus Hellas verpflanzten Musencultus. Sie ist zugleich in einer tragischen Situation, und auch in dieser Hinsicht hat der Dichter sich an das Alterthum angeschlossen. Die antike Tragödie zeigt uns nicht Einzelne, sondern ganze Geschlechter unter der Last der Schuld und des Unglücks; oft sind nur noch die jüngsten Sprößlinge eines berühmten Hauses übrig, und das Drama spannt uns auf die letzte Stunde, welche nach so vielen Leiden endlich Versöhnung oder völligen Untergang bringen soll. Leonore hat nicht eine so gräßliche Vergangenheit zu tragen wie Iphigenie. Aber es ist doch von Jugend auf ihr Geschick gewesen, sich in Schmerzen zu fügen. In ihrer Familie kennt man nicht die Freude. Dem Fürsten ward nicht zu Theil, was er verdient, und er ist nur glücklich, weil er zu resigniren vermag. Ihre Schwester Lucretia lebt ungeliebt in kinderloser Ehe. Die Mutter starb, ohne sich mit Gott versöhnt zu haben. Leonore selbst hat in ihren Blüthejahren nicht an dem frohen Weltgenusse Theil gehabt, sondern Krankheiten bannten sie auf ihr Zimmer, und endlich entzog ihr der Arzt sogar die Musik, den letzten traurigen Trost der Einsamen. Nun führte ihr das Schicksal in Tasso einen Freund zu, dessen Anhänglichkeit sie für alle Entbehrungen entschädigt. Er theilt den idealen Schwung, die lyrische Zartheit ihres Wesens. Sie ist nicht mehr allein. Zwar kann bei dem Unterschiede des Ranges dieses trauliche Verhältniß immer nur eine Seelenliebe bleiben, und selbst die Empfindung darf nicht frei hervortreten, aber die Dichtkunst mit ihrem Doppelsinne verhilft den Liebenden zu einem stillen und innigen Verkehre. Leonore erfreut sich daran, daß die stumme Welt

ihrer Gedanken in den Werken Tasso's Sprache erhält; die Gebilde seiner Phantasie zeigen, daß der Freund sie versteht, daß er ihr sein Leben gewidmet. Sie vergilt es ihm mit dem freundlichsten Wohlwollen. Ja, seine knabenhaften Launen, die Unordnung und Unbeholfenheit sind ihr erwünscht; denn sie darf ihn schelten, für ihn sorgen; sie darf ihre Liebe deutlicher zeigen, wenn sich in dieselbe ein Zug von der mütterlichen Zärtlichkeit einer ältern Schwester mischt. So hat denn Leonore ein Glück gewonnen, welches sie vollkommen befriedigt. Aber sie weiß, daß ein Augenblick es ihr rauben kann. Ihre Furcht nöthigt sie, es dem Freunde einzuschärfen, daß manche Güter nur durch Mäßigung und durch Entbehren unser eigen werden, und daß das Schweigen der Gott der Glücklichen sei. — Der zweite ideale Charakter des Dramas ist nun Tasso selbst. Der Dichter ist mit Virgil verwandt. Er singt nicht nur von Schäfern, die in lieblichen Myrtenwäldern schwärmen, er läßt auch Helden mit altrömischem Geiste nach dem Lorbeer ringen und selbst die Frauen werden zu Heroinen. Aber Tasso vermählte bereits mit diesem antiken Heroismus die romantischen Principien der Religion, der Ehre und der Liebe. Das Unendliche adelt seine Dichtung, aber den Dichter selbst entfremdet es der wirklichen Welt. Sie sagt ihm nur zu, wenn sie ihm in der Einfachheit des Idylls, in der Unschuld und Freiheit des ersten goldenen Zeitalters entgegentritt. Sonst fühlt er sich überall von den Dingen eingeengt und belästigt. Er mag sich an keine geordnete Lebensweise gewöhnen. Er meidet den Verkehr mit den Menschen, weil er ihre egoistische Weltklugheit verachtet und doch fürchtet. Seine Gönner überschütten ihn mit den Beweisen des größten Wohlwollens, aber es kommt keine Sicherheit in sein Benehmen. Bald schätzt er sich zu gering und möchte in demüthiger Bescheidenheit vergehen, bald leider zu groß, und er scheut sich nicht, sie mit stolzer Undankbarkeit zu verletzen. Er ist stets bereit, mit seinen hypochondrischen Grillen sich selbst zu schaden und Andere zu quälen. Die Prinzessin allein konnte sein Vertrauen gewinnen, da er sich ihr gegenüber willig dem Zuge der innigsten Seelenverwandtschaft überließ. Es ist seine ideale Dichternatur, was ihm ihre Gunst erworben, er selbst sieht in ihr das Urbild seiner dichterischen Anschauungen, und so hat diese Liebe einen rein geistigen Charakter. Tasso kann sich seines Glückes aber nur so lange erfreuen, als er sich an dieser geistigen Gemeinschaft genügen läßt; denn andere Ansprüche müssen eine Collision mit der Wirklichkeit herbeiführen und werden ihn seines Glückes berauben.

Eine solche Collision ist aber zu fürchten, denn wir haben zu seiner Mäßigung kein Vertrauen, da es sich in anderen Dingen genugsam zeigt, daß er bei seinem einseitigen Idealismus nicht die Forderungen der Wirklichkeit achtet. Das Drama entwickelt nun die Wahrheit, daß der Mensch sich nicht ungestraft der bestehenden Ordnung der Dinge, welche zu einer sittlichen Nothwendigkeit geworden ist, entziehen darf. Die antike Tragödie behandelt dieselbe Aufgabe, und das neuere Drama wird daher sowol in der Oekonomie wie in der Wirkung, die es hervorbringt, mit derselben verwandt sein. Tasso scheint auf dem Gipfel des Glückes zu stehen. Sein Gedicht, das Werk eines jahrelangen Sinnens und Sorgens, ist fertig. Er kann es dem Fürsten überreichen und sich dankbar zeigen. Die Hand der Geliebten schmückt sein Haupt mit dem Lorbeerkranze, der für die Büste Virgil's bestimmt war. Nun kehrt Antonio, der Staatssecretair des Fürsten, aus Rom zurück. Er hat es sich auf seiner Sendung sauer werden lassen und findet den Dichter, dessen Arbeiten ihm ein müßiges Spiel scheinen, den er wegen seiner Grillen und Launen als einen unreifen Knaben betrachtet, mit dem Lorbeer und mit der Gunst der Frauen belohnt. Er muß es ihn fühlen lassen, daß sein Verdienst weit kleiner ist als sein Glück. Diese Opposition bringt Tasso um alle Fassung. Er hatte den Kranz mit der anspruchslosesten Bescheidenheit in Empfang genommen; er selbst demüthigte sich schon mit dem Gedanken, daß das Lied weit weniger werth sei als die liebeswerthe That. Noch darf er behaupten, daß er an frohem Muth und Willen Keinem weiche, und daß seine Kunst ihn vor Vielen auszeichne. Aber Antonio findet in jenem Enthusiasmus, der noch nicht zur That geworden, in dem Talente, welches ein Geschenk der Natur sei, kein Verdienst; er weist die Freundschaft eines Jünglings, der keine Erfahrung, keine Klugheit, keine Herrschaft über sich selbst besitzt, mit Geringschätzung zurück. Tasso greift zum Degen. Der Fürst rügt diesen Bruch des Hausfriedens so gelinde, als es sich nur schicken will. Da beginnt Tasso in seiner maßlosen Leidenschaftlichkeit gegen sich selbst zu wüthen. Er, der vor Kurzem der glücklichste Sterbliche war, glaubt sich verachtet, beschimpft, von den Freunden betrogen, von den Liebsten verstoßen. In dieser Verwirrung begegnet ihm die Prinzessin. Sie ist gegen ihn, der des Trostes bedarf, liebreicher als je. Alles Andere ist hin, mit der ganzen Gluth seines Herzens will er sich des letzten Gutes versichern und in maßlosem Ungestüm spricht er trotz der Warnung der Geliebten das

Wort aus, welches ihrem Umgange und ihrem Glücke ein Ende macht. Wir haben hier keine Handlung, die in ihren Folgen die Welt erschüttert, es wird kein berühmtes Geschlecht vertilgt, nicht Dolch, nicht Gift verbreiten den schauerlichen Geruch des Todes; aber der Umstand, daß es die trefflichsten Menschen sind, deren ganze Zukunft sich durch eine unselige Verblendung in eine traurige Einöde verwandelt, legt in das alte Gebot des Maßes ein schweres Gewicht. Es ist diesmal in der That der Eindruck mächtig genug, um das Mitleid und die Furcht, welche wir für die Personen empfinden, zu einer Wehmuth über die Gebrechlichkeit unseres Geschlechtes, zu einer heiligen Scheu vor der Macht der Götter zu erhöhen. Man findet mit Recht eine wunderbar tragische Tiefe in diesem einfachen Schauspiele, weil es uns zeigt, daß die am meisten gepriesenen Güter des Lebens — Poesie und Liebe dem Menschen so leicht das Verderblichste werden, in die wildeste Leidenschaft und an Wahnsinn grenzende Verzweiflung sich verwandeln können, daß kein von außen her eindringender Feind, sondern wir selbst, indem wir nicht stark genug sind, die von der Gottheit uns verliehenen Güter in unser wahres Eigenthum zu verwandeln, dieses Schöne und mit demselben unsere innere sittliche Welt zerstören müssen. [1])

Antonio, die Gräfin Leonore und der Fürst vertreten in dem Drama das realistische Element. Sie sind vielleicht mit noch größerer Kunst gezeichnet als die beiden idealen Charaktere. Im Allgemeinen ist zunächst hervorzuheben, daß hier nicht das Gemeine und das Böse angewendet sind, um in das Drama Bewegung zu bringen, sondern daß nur gleichberechtigte Gegensätze miteinander streiten. In dieser Hinsicht steht jedoch die Iphigenie wol noch höher als der Tasso. Schiller erklärte es für eine vorzügliche Schönheit, daß der taurische König, der Einzige, der den Wünschen Orest's und seiner Schwester im Wege steht, nie unsere Achtung verliert und uns zuletzt noch Liebe abnöthigt. Man behauptet dasselbe von Antonio, durch dessen Betragen Tasso zur Selbstvernichtung hingetrieben wird. Andere wollen ihn nicht von dem Vorwurfe der Falschheit freisprechen. Daß er mit Einsicht und Wärme von Ariost spricht und doch für Tasso's Dichtung keinen Sinn hat, ja selbst in der fleißigen Ausbildung und Anwendung des dichterischen Talentes kein Verdienst erkennt, dies ist

[1]) Vohß, „Geschichte der neueren deutschen Poesie" (1832), 106.

ein Widerspruch, der schon eine absichtliche Kränkung des Gegners vermuthen läßt. Aber nehmen wir an, sein herbes Urtheil sei durch die Einseitigkeit seines Geschmackes und durch den Verdruß darüber, daß der sentimentale Träumer sich im Spazierengehen Kränze erwarb, zur Genüge entschuldigt. Sicher bleibt dennoch sehr tadelhaft jene Unredlichkeit, mit welcher der gewandte, in der Selbstbeherrschung geübte Weltmann erst Tasso zum Zorne reizt und ihn dann, weil er aufgebracht ist, einen Knaben nennt, jene kluge Vorsicht, mit der er sich hütet, in Tasso den Edelmann zu beschimpfen, während er den Menschen mit den bittersten Invectiven verhöhnt und zu vernichten sucht. Antonio war sonst kein flacher, gemüthloser Höfling. Er bekennt später sein Unrecht, er will Tasso versöhnen, seine Leiden rühren ihn, er wünscht ihm an seiner Festigkeit und Klugheit einen Halt zu geben, und so ist wol anzunehmen, daß es wider des Dichters Willen geschah, daß der sonst edle Realismus seines Charakters einmal zu dem Gemeinen herabsank. Mehr noch wagte Goethe mit der Gräfin Leonore, aber es gelang ihm hier die Klippe zu vermeiden. Leonore ist ein heiteres Weltkind. Sie versteht es, das Ideale zu schätzen, aber sie liebt es nicht. Sie vergißt über der Freundschaft nicht ihr eigenes Interesse; sie verschmäht nicht kleine Intriguen, sie weiß Das zu empfehlen, was ihr Vortheil bringt. Sie möchte Tasso für sich haben, da die Freundin ihn doch verlieren muß. Nun werden aber schlimme Pläne, wenn sie sich durch das Mislingen bestrafen, schon immer halb verziehen. Ferner ist die Liebe der Gräfin zu Tasso nicht gerade sinnlich. Es schmeichelt ihr nur, die Laura eines Petrarca zu sein und durch seine poetischen Huldigungen zu glänzen. Indem so unser moralisches Gefühl nicht zu sehr beunruhigt wird, überlassen wir uns gern dem Zauber ihres gebildeten Geistes und ihrer anmuthigen Heiterkeit. Der Charakter des Herzogs wird vornehmlich durch seine fürstliche Würde bestimmt. Er schätzt alle Talente und macht kaum einen Unterschied zwischen Antonio und Tasso. Er ist gebildet genug, um sich an den Dichtungen des Letztern zu erfreuen, aber der Wunsch, den Glanz seines Hofes zu mehren, hat einen gleichen Antheil daran, daß er den gefeierten Dichter festzuhalten sucht. Mit humaner Nachsicht gestattet er Tasso und den Frauen die freie Lebensweise, aber sich selbst läßt er nicht gehen, und während er über Tasso's Launen und seinen undankbaren Eigensinn, der nur das Gefühl verwundet, hinwegsieht, straft er als Hüter des Gesetzes die Verletzung der Sitte. Alle Personen haben einen gehaltvollen und anziehenden Charak-

ter, selbst die, welche nur geschildert werden, wie der Papst und Lucretia, und so versetzt uns das Gedicht in den Kreis der höheren Menschheit, wo die feinste Cultur wieder zur Natur wird. Auch der Dialog ist durchweg mit den Perlen der weisesten Lebensbetrachtung geschmückt. Gemeinhin gleichen solche Sentenzen nur den Haideblümchen, welche hier und da aus der Sandwüste der flachen Rede emporsprossen. Hier erscheinen sie kaum als ein besonderer Zierrath, denn jedes Wort, welches die Personen sprechen, ist sinnvoll und hat einen goldenen Klang.

Fassen wir nun noch einmal das Verhältniß des Dramas zum Alterthum ins Auge. Daß es den besten Schöpfungen der alten Dichter an classischem Werthe gleicht, daß es diesen Werth einer Geistes- und Geschmacksbildung verdankt, zu welcher das Studium der antiken Kunst das Seinige beigetragen, dies bedarf als eine Thatsache keines Beweises. Schwieriger ist es, eine Verwandtschaft im Einzelnen darzuthun. Das Wichtigste ist immer Das, was wir vorangestellt. Die Erhebung des Maßes über die Leidenschaft, die Unterordnung des subjectiven Idealismus unter das Nothwendige, dies zeigt das Streben des Dichters, einem Principe, in welchem die Religion, die Sitte, die Kunst der Alten zusammentrafen, die Anerkennung zu verschaffen. Dem entspricht auch die innere Organisation der Dichtung, die Einfachheit der Fabel, die Sparsamkeit bei der Ausführung, wiewol die Darstellung doch reicher und blühender ist als in der Iphigenie. Wie die Alten im Drama und sonst nicht bedeckte und rings verschlossene Zimmer mochten, so ist die Scene hier der fürstliche Garten, den die immer grünen Bäume, die rauschenden Brunnen und die Hermen der Dichter schmücken. Andere Beziehungen zum Alterthume sind mehr zufällig, beweisen jedoch ebenfalls, daß der Dichter sich gern mit Dem, was ihn bewegte, in die antike Welt versetzte. Er wählte die Geschichte des Tasso, weil sie ihn auf den classischen Boden und in eine Zeit führte, die jedem Freunde der hellenischen Cultur theuer sein muß. Ja, es fehlte nicht an ganz persönlichen Berührungen. Goethe schrieb den Tasso auf der Rückkehr aus Italien. Er hatte die Herrlichkeit der Welt genossen, und sein Scheiden kam ihm wie eine Verbannung vor. Er betrachtete Tasso als seinen Leidensgefährten und Ovid gesellte sich als der Dritte hinzu. Auch dieser war aus seinem geliebten Rom verbannt worden, und sein

Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui

begleitete Goethe auf dem Wege zu den Cimmeriern. Ferner wa-

ren Ovid und Tasso gestürzte Hofdichter, deren warnungsvolle Geschichte zu betrachten Goethe durch seine eigenthümliche Lage oft veranlaßt wurde.

Bei dem lebendigen Verkehr mit den poetischen Schöpfungen des Alterthums verfiel Goethe in Italien noch auf zwei Argumente, die er dramatisch behandeln wollte. In der taurischen Iphigenie entgingen die Tantaliden kaum der Gefahr, daß die Gräuelthaten des Hauses sich um einen Brudermord vermehrten, in der Iphigenie in Delphi sollte ihnen das Unheil eines Schwestermordes drohen. Elektra nämlich erwartet zu Delphi die Rückkehr des Orestes. Einer von den Begleitern desselben hatte sich, als die Freunde von den Tauriern zum Tode geführt wurden, gerettet. Durch ihn erfuhr Elektra das muthmaßliche Schicksal des Bruders. Als nun Iphigenie in Delphi ankommt und jener entflohene Grieche sie als die taurische Priesterin bezeichnet, erhebt die leidenschaftliche Elektra jene mörderische Art, durch welche schon Agamemnon fiel, gegen die Schwester. Da erscheinen Orestes und Pylades und das Schreckliche wird noch verhindert. Goethe glaubte, daß das Theater nichts Größeres und Rührenderes als eine solche Scene bringen könnte [1]. Indessen entspricht, wiewol das Alterthum selbst den ungeschickten Zusatz überliefert hat [2], diese Erneuerung der Schrecken, nachdem die Götter bereits versöhnt sind, wol nicht dem Geiste der Sage. In Sicilien vertiefte sich Goethe in den Gedanken, die Geschichte der Nausikaa als Tragödie zu behandeln und so die Odyssee dramatisch zu concentriren. Es betrübte ihn noch in späteren Jahren, daß er den Plan nicht gleich verfolgt, da in dem Stoffe so rührende, herzergreifende Motive lägen [3]. Niemand wird daran zweifeln, daß die Ausführung eine Fülle ächter Poesie dargeboten hätte, aber das Unternehmen wäre doch, namentlich wenn es bei dem ersten Entwurfe geblieben, im Ganzen verfehlt gewesen. Die Scene sollte uns jenes selige Eiland der Phäaken vergegenwärtigen; es sollte die Romantik des Meer- und Inselhaften empfunden werden. Odysseus erzählt seine Abenteuer. Er erscheint als der Duldende, der Gewandte, der Welterfahrene. In Kampfspielen gibt er von seiner Tapferkeit glänzende Beweise.

---

[1] XXIII, 125.

[2] Hygin, Nr. 122, bei Weber 51.

[3] Riemer, II, 265, 634.

So schleicht das Bild dieses göttlichen Fremdlings sich unvermerkt in das Herz der Nausikaa. Viele Freier werben um sie, aber bis dahin war ihr die Liebe ein unbekanntes Gefühl. Nun verräth sie ihre Neigung. Odysseus muß bekennen, daß er der fernen Penelope angehöre, und scheidet. Nausikaa hat sich mit ihren Landsleuten unwiderruflich compromittirt und sucht den Tod [1]). Gegen ein solches Argument erheben sich manche Bedenken. Diese Nausikaa ist wenigstens nicht die des Homer. In der alten Dichtung steht Odysseus ihr zu erhaben da und sie denkt nur mit Schüchternheit an das Glück, ihn zu besitzen. Die sentimentale Ausschweifung eines weiblichen Werther paßt nicht zu ihrem verständigen, thätigen Wesen. Wie sollte sie, die wir ihre Mädchenehre so sorgsam vor dem Gerede der Leute schützen sehen, sich durch übereilte Geständnisse compromittiren. Welches Licht fiele auf Odysseus selbst, welcher zum Danke für den freundlichen Schutz des Königs und der Königin, wenn auch nur mit halber Schuld, den Tod ihrer Tochter veranlaßt. Endlich mußte wol die Kunst zur Künstlichkeit werden, wenn jene Naturschilderung und die Erzählung der Abenteuer, die durchaus den breiten epischen Styl erfordern, in den dramatischen Dialog gebracht wurden. Goethe's Interesse an dem Stoffe gründete sich darauf, daß ihm die Odyssee in Sicilien ganz die Seele erfüllte, daß er sich selbst als ein Odysseus erschien, den die Sehnsucht auf weiten Irrfahrten herumtrieb, und der nebenbei oft in Gefahr kam, Neigungen zu erwecken, die nicht erwidert werden konnten. Auch dieser Entwurf ist übrigens ein Beleg dafür, daß die Umwandelung Goethe's durch die italienische Reise nicht so plötzlich vor sich ging, sondern erst eine allmählich reifende Nachwirkung war. Wie wäre er sonst darauf gekommen, diese frische Episode der Odyssee in ein sentimentales Thränenstück zu verwandeln, welches auch in der vollendetsten Ausführung nichts von jenem Geiste Homer's an sich gehabt, der, wie er selbst rühmt, die schöne Eigenschaft hat, uns von den Grillen und dem Jammer der modernen Entzweiung zu erlösen [2]). In einer später entworfenen Skizze läßt Goethe den scheidenden Odysseus und Alkinoos die Verbindung der Nausikaa mit Telemach verabreden. Ob dadurch allen Mängeln des Dramas abgeholfen wurde, bleibt zweifelhaft; doch entspricht dieser

[1]) XXIII, 376.

[2]) III, 226 (auch in „Makariens Archiv").

Schluß wenigstens dem gesunden Sinne der Alten, und es ist in jeder Hinsicht schicklicher, daß das liebliche Mädchen, dem nur eine dunkle Wahlverwandtschaft die irrige Neigung zu dem Vater einflößt, die Gattin des frischen Jünglings wird.

Vierzehntes Capitel.

Goethe's Zurückgezogenheit nach seiner Heimkehr. Anregender Umgang mit Schiller. Dichtungen der classischen Periode. Die Römischen Elegien. Romantische Elegien in antiker Form. Goethe als Lyriker verglichen mit Klopstock und Schiller. Antike Balladen. Politische Dramen. Reinike. Der römische Carneval. Wilhelm Meister's Lehrjahre. Die Xenien. Hermann und Dorothea. Verwandtschaft dieses idyllischen Epos mit den Dichtungen Homer's. Entwurf zu anderen Epopöien. Die Achilleis. Rückkehr zum Drama. Die natürliche Tochter. Einseitige Anwendung antiker Kunstregeln.

Goethe langte im Juni 1788 wieder in Weimar an. Er meinte, er dürfe nur höchstens noch zehn Jahre Dichter sein, aber es verging fast ein ebenso langer Zeitraum, bis ihm seine Stimmung und die Verhältnisse gestatteten, sich wieder mit seinem ganzen Selbst der Poesie zu widmen. Er mußte den mächtigen Eindruck, welchen die italienische Reise auf ihn gemacht, erst in seinem Innern verarbeiten [1]) und konnte unmöglich sogleich zur Production vorschreiten, da ihm der innigste Anschluß an die alte Kunst die deutsche Poesie entfremdet, wie er selbst nicht von seinen nächsten Freunden und seine Dichtungen in der Gestalt, welche er ihnen jetzt gegeben, nicht von der Nation verstanden wurden. Die neue Ausgabe seiner Werke (1790) verbreitete sich sehr langsam. Er gewöhnte sich an eine stille Zurückgezogenheit, und während er in seinen Briefen aus Italien mit Herder und der Frau von Stein im traulichsten Verkehre gelebt, während er ihnen seine Erlebnisse, sein Glück, jeden Gewinn an Kenntnissen und Einsicht mitgetheilt und für sie jene Freundschaft zu empfinden schien, welcher das gemeinsame Interesse an den schönsten Lebensgütern eine unzerstörbare Festigkeit zu geben pflegt, trat von nun an eine Kälte ein, die

---

[1]) XXV, 153.

durch einzelne Beweise von Anhänglichkeit mehr verdeckt als unterbrochen wurde. Sehr viel trug dazu seine Verbindung mit Christiane Vulpius bei, die sich erst allmählich in dem Umgange mit ihm zu der Würde einer Gattin erhob. Ferner drohten die politischen Ereignisse einen Umsturz der Staaten, eine völlige Unsicherheit der bürgerlichen Zustände, eine Verwirrung der ersten sittlichen Grundsätze und eine allgemeine Gleichgültigkeit gegen die Künste der Musen herbeizuführen, und es fehlte Goethe wie vielen Anderen an Vertrauen zu der Zukunft: darum mochte er keine Saat in die Furche einer Zeit streuen, die dem beweglichen Elemente des Oceans glich. Seinem thätigen Geiste, der indessen doch einer beständigen Anregung nicht entbehren wollte, eröffnete die Wissenschaft ein freundliches Asyl. Ihn fesselten die Botanik und die Optik. Er durfte seinen Verkehr mit der Natur fortsetzen, und die Untersuchungen der Gesetze, nach welchen die große Schwester der Kunst ihre Gestalten ausbildet und verwandelt, beschäftigten zugleich seine Phantasie und sein dichterisches Gefühl. Nach und nach erlangte Goethe wenigstens die Ruhe einer neutralen Stellung. Der Herzog verließ 1793 den Kriegsschauplatz, und Preußen, mit welchem sich Weimar verbunden, schloß 1795 den Frieden zu Basel. In diese Zeit fällt nun auch Goethe's Bekanntschaft mit Schiller, der so viel jünger und im frischesten Streben begriffen war, als er selbst der Welt müde zu werden begann [1]). Schiller ging auf Alles, was Goethe ihm mittheilte, auf seine physikalischen Entdeckungen, seine Kunststudien, seine Dichtungen, mit der ganzen Lebendigkeit seines energischen Geistes ein. Es schien, als ob er dem älteren und berühmteren Dichter beweisen wollte, daß er wenigstens groß genug sei, ihn zu verstehen. Dieser rege Antheil machte, daß Goethe auch die Poesie wieder liebgewann, und bald suchten sie sich in neidlosem Wetteifer durch die gediegensten Werke zu überbieten.

Von den Dichtungen, die Goethe zwischen 1788 und 1795 verfaßte, sind die Römischen Elegien die ältesten und die merkwürdigsten. Sie beweisen die große Wandelungsgabe des Dichters, mit welcher er sich in den Geist des Alterthums versetzte. Sie fordern aber auch von dem Leser, daß er sich nach Latium führen läßt und sich in Zustände hineindenkt, wie sie zu den Zeiten des Properz gewesen sein könnten. Bekanntlich blieben die Elegien,

---

[1]) Eckermann, I, 220.

weil Herder und andere Freunde Bedenklichkeiten äußerten, bis 1795 ungedruckt. Jetzt werden sie fast einstimmig gegen den Vorwurf der Unanständigkeit und des Unmoralischen vertheidigt; dabei sollte man jedoch nicht übersehen, daß der Liebe, die sie schildern, gleichwol jene seelenvolle Innigkeit und jener ideale Gehalt fehlt, auf welche das Bewußtsein der neueren Zeit nicht verzichten wird und darf; Goethe selbst forderte nicht eine so weite Nachsicht. Er erklärte, wenn man den Inhalt dieser Elegien in den Ton und die Versart von Byron's Don Juan übertragen wollte, so müßte sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen [1]). Es sind nicht deutsche, es sind eben Römische Elegien, denn sie erhalten ihre Berechtigung erst von der antiken Form, die uns in eine poetische Welt versetzt, über welche die Decenz und Moral der neueren Zeit nicht zu Gericht sitzt. So betrachtete Schiller die nackte Sinnlichkeit dieser Gedichte, und sein Urtheil dürfte maßgebend sein. Es tritt ein fingirter Naturzustand an die Stelle der künstlichen Welt und für die Naivetät gibt es keine Anstandsregeln. Aber nur die schöne Natur, fügt Schiller hinzu, kann dergleichen Freiheiten rechtfertigen. Der Genuß darf kein einseitiger Ausbruch der Begierde sein; er muß dem Herzen und dem Geiste die Fähigkeit lassen, zu Allem, was groß und schön und erhaben menschlich ist, emporzusteigen [2]). Von den römischen Elegikern würde nach diesem Grundsatze Ovid am schlechtesten fahren. Sein ganzes Wesen wird von der Gluth der Begierde aufgezehrt. Anders steht es mit Tibull und Properz. Zwar war auch ihnen eine Liebe, die über den Sinnengenuß hinausgeht, fast unbekannt; aber ihre Erotik verknüpft sich doch auch mit ganz anderen Interessen, und ihr Geist zeigt sich immer geschäftig, in gehaltvollen Combinationen von dem niedern Affecte zu großen Anschauungen überzugehen. Ovid wendet sich nur an die Sinne, die Gedichte der Anderen schildern uns das unermeßliche Rom in tausend Beziehungen, und die Liebe ist in diesem Labyrinthe nur der Faden der Ariadne. So ist es auch mit Goethe's Elegien. Obgleich er nur seinen Umgang mit Faustina darzustellen scheint, so tritt uns doch unvermerkt das herrliche Land, die Weltstadt mit ihren historischen und artistischen Monumenten vor die Seele. Ueberdies erkennen wir in dem Dichter einen Liebenden, dem die Gestalt der Geliebten Pygmalion's be-

---

[1]) Eckermann, I, 117.

[2]) Schiller, XII,232.

lebte Statue ist, dessen sinnliche Freuden sich in den begierdelosen Genuß des Schönen verwandeln. Mit dem naiven Standpunkte der alten Elegie mußten auch bei der Ausführung die Localfarben derselben beibehalten werden. Die alten Götter sind wieder lebendig, die Sage und die Geschichte drängen sich in die Reflexion; das erotische Element steigt mit den epischen Anklängen in eine andere Sphäre. Wenn nun aber der Ton der antiken Elegie getroffen ist, so darf man nicht gleich mit der herkömmlichen Ruhmredigkeit ausrufen: Hier ist mehr als Properz und Tibull! Solchen Dichtungen gibt beinahe schon die Masse das Uebergewicht, weil eine kleinere Zahl unmöglich denselben Reichthum an Motiven darbieten kann, und man würde den alten Elegikern Unrecht thun, wenn man ihnen nicht Phantasie und Gehalt, Feuer und Zierlichkeit zugestände. Goethe hat eben nicht viele neue Motive und manche sind vielleicht entlehnt. Ovid zum Beispiel sitzt mit der Geliebten und ihrem Gatten bei einem Gastmahle an demselben Tische. Sie verkehrt mit ihm, wie er sie gelehrt, durch geheime Winke und versteht die Zeichen, die verba notata mero, welche sein Finger, mit dem vergossenen Weine spielend, auf die Tafel malt [1]. Ganz ebenso täuscht Goethe's Faustina in einer ähnlichen Lage den Oheim. Bei dem Verse:

Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib,

könnte man an des Properz (II, 13) Barbarus — — nunc mea regna tenet denken, zumal da an beiden Stellen, wenn auch in anderer Verbindung, gesagt ist, daß der Barbar sich diese Herrschaft durch seine Freigebigkeit erworben; doch übergehen wir solche Anklänge, weil sie eine weitläufige Erörterung fordern und doch wol nur zufällig sind. Uebrigens hätten Properz und Tibull sich doch vielleicht gescheut, Faustinens Freude darüber, daß ihr Liebhaber nicht das Geld wie ein Römer bedenkt, zu erwähnen; denn jeder warnt seine Freundin vor der Region, wo die Gunst käuflich ist, und wiederholt die Bitte: auro ne pollue formam!

Goethe beabsichtigte die Römischen Elegien durch ein zweites Buch zu vermehren und bedauerte namentlich, als Knebel's Uebersetzung des Properz (1798) erschien, daß ihm andere Arbeiten dazu

[1] Amorum I, 4 und Epist. heroid. XVI.

keine Zeit ließen. Nach und nach waren indeß doch einige Gedichte entstanden, die sich ebenfalls unter dem Namen der Elegie einführen. In Alexis und Dora (1796), sagt Schiller, seien Sachen enthalten, die noch gar nicht von einem Sterblichen ausgesprochen worden. Dasselbe gilt wol von dem neuen Pausias (1797) und von der Euphrosyne (1798). Nur eine vollständige Analyse könnte zeigen, welcher Reichthum und welche Zartheit diesen Dichtungen eigen ist. Mit den Römischen Elegien haben sie nur eine äußere Verwandtschaft. Nach der Empfindungsweise gehören sie zur romantischen Poesie, und nur die Behandlung gibt ihnen, weil das Gefühl sich durchaus an Thatsachen entwickelt und der lyrische Eindruck durch die Phantasie vermittelt wird, einen antiken Charakter. Der Pausias steht auch nach dem Stoffe mit dem Alterthum in Zusammenhang. Plinius erzählt, daß Pausias von Sicyon seine Glycere gemalt, wie sie mit erfinderischem Geiste Kränze windet, und die Liebe dieses älteren Paares ist in Goethe's Elegie das Vorbild. Die neue Kranzflechterin wird vor den Augen des Liebenden beim Gastmahle von einem rohen Gesellen verletzt, und es entspinnt sich eine Tellerschlacht, worin vielleicht eine parodische Anspielung auf die Hochzeit des Pirithous liegt. In der Euphrosyne bewegt uns die tragische Wehmuth der alten Heldensagen, und der Schluß verstärkt diesen Eindruck durch ganz bestimmte Reminiscenzen. Wie im alten Epos ein Heros bei seiner Katabase in die Unterwelt von dem Schatten eines Freundes ersucht wird, seine Leiche zu bestatten und ihn so vor der Vernichtung zu sichern, bittet Euphrosynens Geist den Dichter, denn Musa vetat mori, ihr Andenken durch ein Lied zu retten, damit sie nicht gestaltlos und ohne Namen in Persephoneia's Reiche umherschwebe, nicht von Penelope und Euadne übersehen werde und mit Antigone und Polyxena schwesterlich den frühen Tod beklagen könne. Man will in dieser Elegie auch einige Aehnlichkeit mit der letzten des Properz finden [1]).

An dieser Stelle wollen wir ein Wort über Goethe's lyrische Gedichte einschalten. Es ist hier jedoch kaum eine Aehnlichkeit mit der antiken Poesie nachzuweisen, denn in der Gattung, welche vorzugsweise das subjective Leben des Dichters darstellte, kam vielmehr ein entschiedener Gegensatz zum Vorschein. Der episch-didaktische Ton der meisten Horazischen Oden ist Goethe's Liedern gegenüber

---

[1]) Schäfer, „Goethe's Leben", II, 131.

so ruhig, daß wir auch ohne die bestimmte Erklärung des Letztern [1]) sehen müßten, daß er wenig Neigung haben konnte, sich von der römischen Muse inspiriren zu lassen. Jene Sinnigkeit, das wahre und bewegte, jedoch immer natürliche Gefühl, die Veranschaulichung durch Situationen, der dramatische Gang, eine solche einfache und herzliche Sprache sind nur noch unsern Volksliedern eigen. Während diese mit ihren süßen Heimathklängen in die Seele dringen, weil wir wissen, daß Lust und Leid und alle Regungen des Herzens in unseren Landen schon vor vielen Jahren ebenso empfunden worden, haben Goethe's Lieder das voraus, daß sie seine Biographie als ein fortlaufender Commentar begleitet. Indem sich ihnen allen Ereignisse aus einem so anziehenden und bedeutenden Dichterleben unterbreiten, erhalten sie die Reize der individuellsten Besonderheit, und doch ist ihr Inhalt zugleich so sehr der reinen Natur des Menschen entnommen, daß Jeder die Erfahrungen, die ihn selbst am tiefsten bewegt, das Beste, was er selbst gedacht und gewollt, in ihnen ausgesprochen glaubt, während so Vieles, was auch die deutsche Lyrik hervorgebracht, immer nur Einzelnen und auch diesen nur in besonderen Stimmungen zusagen kann. Die drei größten Lyriker des Zeitalters waren Klopstock, Schiller und Goethe. Den Letzten hatte die Natur besonders für das Lied organisirt, den Ersten für die Ode, und in so fern bilden sie einen vollkommenen Gegensatz. Wir haben oben gezeigt, daß Klopstock von den Alten für seine Oden nichts als Ton und Vers entlehnte und sonst in ihnen einen ganz anderen Inhalt darstellte. Gleichwol war jene Entlehnung der Form nichts Zufälliges, sondern sie gründete sich auf eine innere Verwandtschaft mit den Alten. Im Allgemeinen gibt es zwei Hauptformen der Lyrik, weil das Verhalten des Dichters zu seinem Gegenstande doppelter Art ist [2]). Er wählt entweder das an sich Große und Bedeutende; die Kräfte des Gemüthes streben dann dasselbe zu ergreifen und sich zu einer gleichen Höhe zu steigern. Der Dichter erhebt sich selbst an dem Erhabenen; der forschende Gedanke, die weitblickende Phantasie, Beziehungen auf die Mythologie, die Geschichte und große Naturscenen, der Glanz der Sprache, der kunstmäßige Rhythmus: Alles muß das schwung-

---

[1]) Riemer, II, 643.

[2]) Hegel, „Aesthetik", III, 458. Vergl. auch Carriere, „Das Wesen und die Formen der Poesie" (1854), 209 fg.

volle Aufstreben des Geistes nachbilden, und für diese Art zu dichten bietet die Ode nicht die einzige, aber gewiß eine passende Form dar. Selbst diejenigen Oden von Klopstock, in welchen er nicht die Gottheit, die Schöpfung, die Unsterblichkeit feiert, sondern in der Liebe und Freundschaft sein eigenes Selbst darzustellen scheint, gehören zu dieser Gattung. Denn Liebe und Freundschaft schildert er nicht zunächst als persönliche Empfindungen, sondern als an sich erhabene und heilige Dinge, die er nur seinem Gemüthe nach ihrer ganzen Bedeutung anzueignen strebt, und darum besingt er sie in ähnlichem Tone wie Pindar und Horaz die Hoheit der Götter und Helden. Die zweite Art der Lyrik beschäftigt sich mit Dingen, die in der Lebenserfahrung eines Jeden liegen und daher dem gewöhnlichen Menschen etwas Gewöhnliches bleiben. Der Dichter muß ihnen die poetische Seite abgewinnen, durch seine Persönlichkeit erhalten sie erst Tiefe und Anmuth. In diesem Falle bedarf indessen die Darstellung keiner rhetorischen Hülfsmittel, um dem Objecte nachzukommen, sondern in sorgloser Zuversicht zu seiner poetischen Organisation redet der Dichter in der Sprache seines Herzens und meidet Alles, was nach einer künstlichen Färbung aussieht. Dieser Art sind die meisten Gedichte Goethe's und vor Allem seine Lieder. Riemer hob es als einen Beweis für die sittliche Wahrheit, Einfalt und Reinheit des Dichters hervor, daß ihm stets die ungesuchtesten, natürlichsten Worte, Reime und Verse entgegenkommen [1]). Bei der überaus großen Mannichfaltigkeit der Goethe'schen Lyrik fehlt es nun auch nicht an Dichtungen der ersten Klasse, doch blieb die eigentliche Ode ausgeschlossen. Der Dichter kann den erhabenen Gegenstand hauptsächlich mit dem Gefühle zu erfassen suchen, und dann entstehen Hymnen, dithyrambische Gesänge, in welchen sich zu dem leidenschaftlichen Pathos Gedankenschwere, großartige Gleichnisse und eine volltönige Sprache gesellen. Feste metrische Reihen, die in regelmäßiger Ordnung wiederkehren, werden oft mit ungebundenen Rhythmen vertauscht, welche die unruhige Bewegung malen. Diese Art von Gedichten fanden wir schon bei Klopstock. Sie sind dem Tone nach mit der chorischen Lyrik der Alten verwandt, und einige von Goethe, z. B.: Meine Göttin, Wanderers Sturmlied, Prometheus, Ganymed, Die Grenzen der Menschheit, schließen sich auch nach der Anschauungsweise an das Alter-

---

[1]) I, 69.

thum an. Ferner kann der Dichter den Gegenstand dadurch zu überwältigen streben, daß er ihn für die Erkenntniß zerlegt, wobei das Gemüth mehr oder weniger interessirt ist und mitwirkt. In dieser Gattung ist Schiller zu Hause, und wie er sich dann bald des elegischen Maßes, bald gereimter Strophen bedient, findet sich Aehnliches mit denselben Formen auch bei Goethe. Endlich wären noch die Balladen hervorzuheben. Da wir ihr Wesen schon oben bei Schiller's Erzählungen zu bestimmen gesucht, bleibt hier nur nachzuholen, daß in dem Zauberlehrling und in der Braut von Korinth Anekdoten aus dem Alterthum zu symbolischen Gedichten benutzt sind. Den Zauberlehrling (nach Lucian) machte Goethe zum Repräsentanten Derer, die sich in den Xenienkampf einließen und der Sache nicht gewachsen waren. Die Braut von Korinth [nach Phlegon von Tralles und Philostrat [1])] erscheint in Goethe's Erzählung als eine Nonne, die durch ein Gelübde der Mutter gezwungen ward, den Schleier zu nehmen, in ihrer Zelle sich bei der Sehnsucht nach dem Verlobten aufzehrte und starb. Es ist dann das Christenthum, welches auf eine Ertödtung der Sinne dringe und Menschenopfer fordere, dem Heidenthum entgegengesetzt, dessen heiterer Venusdienst Jugend und Natur gewähren ließ. In dieser Hinsicht wird das Gedicht mit Schiller's Göttern Griechenlands verglichen [2]). Das Bedürfniß der Liebe läßt der Todten keine Ruhe; sie steigt aus dem Grabe, um den Bräutigam zu sehen. Er vermählt sich mit dem Gespenste, das als Lamie ihm selbst den Tod anhaucht und, obwol nun das Grab beide vereinigt, noch nach anderer Beute lüstern ist. Ich muß bekennen, daß das Widerliche, welches in der Zusammenstellung der sinnlichen Gier mit der Eiseskälte der Leiche liegt, nach meinem Gefühl nicht durch die Kunst getilgt ist und daß mir das Gedicht nach Bedeutung, Composition und Ausführung weit hinter Bürger's Lenore, die ein ähnliches Thema hat [3]), zurückzubleiben scheint.

---

[1]) Riemer, II, 531, 618. Die Vergleichung mit der Quelle findet man in den Erklärungen von Götzinger und Viehoff. Dramatisch ist der Stoff behandelt von M. Beer in dem Trauerspiel: „Die Bräute von Aragonien" (1823).

[2]) Rosenkranz, 144.

[3]) Beide gründen sich auf den Volksglauben, daß unerfüllte Versprechen und Hoffnungen den Todten in den Gräbern keine Ruhe lassen. Vergl. W. Müller, „Mythologie", 410, und Haupt und Hoffmann, „Altdeutsche Blätter", I, 174.

Es sind zunächst noch einige Arbeiten zu erwähnen, die in den Zeitraum fallen, welcher der engeren Verbindung Goethe's mit Schiller voranging. Die politischen Dramen: Der Großkophta, Der Bürgergeneral und Die Aufgeregten, sprachen in Weimar Niemanden an, und die Kritiker waren bisher einstimmig der Meinung, daß sie in politischer wie in ästhetischer Hinsicht Goethe's nicht werth seien. Mit dem Alterthum haben sie nichts gemein, und wir dürfen über sie mit der Bemerkung hinweggehen, daß Rosenkranz einen Versuch gemacht hat, das Urtheil über sie umzustimmen. Auch die Bearbeitung des Reinike (1793), in welcher dieses Werk der Volkspoesie mit dem antiken Epos in Zusammenhang gebracht wurde, ist für unsere Literatur wol nicht bedeutend. Schon der hochdeutsche Dialekt nimmt der Dichtung die Hälfte ihrer naiven Traulichkeit, und in den Hexametern wird sie uns so fremd, wie in dem rhetorischen Latein des Mittelalters. Zu den wichtigsten prosaischen Arbeiten gehören die Beschreibung des römischen Carneval und Wilhelm Meister's Lehrjahre. Beiden hat Freund und Feind in Allem, was die Plastik der Darstellung ausmacht, den Preis einer genialen Vollendung zuerkannt. An dem Meister fand es Schiller mangelhaft, daß der Held nur mit unersättlichem Lerntriebe das Leben zur Bildung seines Charakters und seines Geistes ausbeutet, aber später nicht die gewonnene Reife in Handlungen darlegt, und Andere haben in diesem Umstande eine Verwandtschaft zwischen dem Helden und dem Dichter gesehen. Sonst aber rühmte Schiller selbst, daß das Buch eine süße und innige Behaglichkeit hervorbringe, das Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit: eine Wirkung der darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt und die Bewegung nicht weiter treibt, als nöthig ist, um ein fröhliches Leben im Menschen anzufachen und zu unterhalten [1]. Sehr passend vergleicht man Wilhelm Meister mit Hardenberg's Heinrich von Ofterdingen. In diesem Romane ist der Held zum Träger des romantischen Idealismus gemacht. Seine Ahnungen werden immer weiter und lichter; mehr und mehr erfüllt die Hoffnung auf eine völlige Vereinigung mit dem Uebersinnlichen, rein Geistigen seine Seele, und das Ende der Dichtung würde uns die Erfüllung gezeigt haben, zugleich aber auch die Vernichtung der sinnlichen Welt, an deren Stelle nur dichterische Bilder der Phantasie getreten wären. Der Wilhelm Meister dagegen fängt damit

[1] „Briefwechsel", Nr. 40.

an, daß die idealen Phantasmen der Reihe nach schwinden; die Entsagung führt den Helden in die Wirklichkeit zurück und das letzte Ziel ist nicht ein verzücktes Anschauen des Unendlichen, sondern es wird ein von vielseitiger Bildung und Erfahrung gehobenes werkthätiges Leben auf dem Gebiete der praktischen Welt in Aussicht gestellt [1]). Eine solche Richtung setzt den Roman mit dem Realismus der Alten in den innigsten Zusammenhang, und dieser Verwandtschaft sind die von Schiller gerühmten Wirkungen zuzuschreiben.

Die Xenien (1796—97) waren das Manifest, durch welches Schiller und Goethe der Welt bekannt machten, daß sie zu einem Duumvirate zusammengetreten seien. Mit einer schonungslosen Strenge wurde alles Mittelmäßige und Unzulängliche verfolgt. Darin aber zeigte sich die Redlichkeit ihrer Kritik, daß sie nun auch den Entschluß faßten, durch werthvolle Leistungen ihre Berechtigung zu diesem Verfahren darzuthun. Goethe brachte seine Gegner, welche ihm die Xenien nicht vergessen wollten, durch Hermann und Dorothea (1798) zum Schweigen. Mit diesem Gedichte erhielt nicht nur unsere Literatur einen unschätzbaren Zuwachs, sondern es wird auch stets für Diejenigen, welche den Dichter mit perönlichem Antheil auf seinem Lebenswege begleiten, einen hohen Werth haben. Es ist nämlich eine Erinnerung daran, daß es Goethe endlich einmal für einige Zeit vergönnt wurde, sich nicht als ein Kind der Sorge zu fühlen, indem zu anderen Gaben des Glückes auch die hinzukam, daß er eine Aufgabe fand, welche seinem eigensten Wesen angemessen war und es ihm möglich machte, sich selbst völlig genugzuthun. Von Tasso und selbst von Egmont und Iphigenie kann man wol sagen, daß sie nicht von einem Glücklichen und nicht für Glückliche geschrieben sind. Sie stellen uns einen Kampf mit der Krankheit dar, welcher zwar zur Genesung führt, aber es weht in ihnen nicht das Frohgefühl der ungestörten Gesundheit. Goethe selbst liebte Dichtungen der letzten Art und seine Freunde erwarteten sie von ihm. Ihnen schwebte die frische Kraft des Götz vor. Sie hofften, er werde aus Italien die titanische Stimmung zurückbringen. Wie entsprach wol diese zarte Iphigenie jenen Begriffen von griechischer Kraft, die er selbst bei der Satire auf Wieland's Alceste verbreitet? Wie wenig vertragen sich „Tasso's Grillen" mit dem Sinne der Alten! Es kann uns nicht einfallen, die Darstellung

---

[1]) Vgl. Hettner, „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller" (1850), 52, 83.

der Herzensirrungen und der tragischen Conflicte des sittlichen Zartgefühles von der Poesie auszuschließen und unsere Meinung über den Werth dieser Dramen zu ändern; aber wir wollen nicht vergessen, daß die eine Seite des Lebens auch von dem freundlichen Lichte der Sonne beschienen wird, und es liegt etwas Wahres in dem Urtheile Schlegel's, daß keine der handelnden Personen im Tasso so geschildert ist, daß man ihr Wohl und Wehe mit vollem Herzen zu dem seinigen machen könnte. Tasso selbst errege nur eine mit Unmuth über sein grillenhaftes Betragen gemischte Theilnahme, und die Prinzessin äußere zu matte, kränkliche Gefühle, als daß man lebhaften Antheil daran sollte nehmen können [1]. Goethe selbst wollte, daß der Mensch das Aechzen und das Krächzen abthue. Lange Zeiten hindurch hatte er indessen sein eigenes Herz nicht von den Lasten unserer Existenz befreien können. Erst in Italien fühlte er sich glücklich. Jetzt gelang es ihm zum zweiten Male, sich die volle Freudigkeit der Seele zu erobern, und er sprach sie in einem Gedichte aus, welches weit über die Römischen Elegien hinausgeht.

Die Verwandtschaft seines Epos mit der naiven Poesie der Griechen zeigt sich zunächst in der Gleichartigkeit des Eindrucks. Es versetzt uns in eine völlige Harmonie mit uns selbst und mit der Außenwelt. Hier stimmt uns nicht der Contrast zwischen dem Unendlichen und der Wirklichkeit zu Klagen und zur Sehnsucht; es täuscht uns auch nicht ein bloßes Ideal von goldenen Zeiten über die Mängel unserer Natur und unserer Zustände, sondern das Leben, wie es ist und wie es sein kann, erfüllt uns mit Befriedigung. Die Ruhe, welche wir empfinden, ist jedoch nicht die Ruhe der Trägheit, die man sich durch die Verleugnung höherer Bedürfnisse verschafft, sondern die Ruhe der Vollendung, die unsere Thätigkeit belebt, indem sie uns der Hoffnung versichert, solche Zustände selbst herbeiführen zu können, und hier bestätigt sich die Behauptung Schiller's, daß jedes sentimentale Gedicht uns für Augenblicke wenigstens verstimme, während wir von dem naiven mit Leichtigkeit und Lust zu der lebendigen Gegenwart übergehen [2]. Ein Gedicht dieser Art muß sich auf den Kreis der Idylle beschränken, denn das große Epos, welches ein gesammtes Nationalleben in einer bedeutenden Epoche darzustellen hat, könnte die unpoetische Seite der künstlich organisirten Gegenwart nicht ausschließen und

---

[1] A. W. v. Schlegel, „Kritische Schriften" (1828), I, 18.
[2] XII, 245.

würde die Widersprüche zwischen der Wirklichkeit und dem höheren Bewußtsein der Zeit weder umgehen noch auflösen können. Mit welchem genialen Instinkte Goethe den Schauplatz gewählt, die Begebenheiten erfunden und die Charaktere angelegt, dies ist von Wilh. v. Humboldt, von Aug. Wilh. v. Schlegel und nach ihnen sehr oft auseinandergesetzt. Voßens Luise verschwindet dieser Schöpfung gegenüber als ein dürftiges Product. Alle Charaktere sind bei Goethe anziehend und vielseitig, die meisten auch gehaltvoll, und während dort nur bedeutungslose Facta zur Einführung von Gemälden dienen, entwickelt sich hier in raschem Zuge eine fortschreitende Handlung, welche an sich spannend ist und den Charakteren reichlich Gelegenheit gibt, sich zu entfalten. Natürlich kann man das Gedicht nicht deshalb zu dem Range eines wirklichen Epos erheben, weil es in den Charakteren und in den Begebenheiten ein Gleichniß der höchsten Menschheit ist. Denn wenn es hier in dem Hause eines Gastwirthes um Dorotheens willen einen halben Tag lang unruhig zugeht, und wenn dort der Helena wegen zwei Welttheile in Brand gerathen und die Völker ihre Geschichte völlig neu gestalten, so hat das Epos im letzten Falle nicht blos einen größeren sinnlichen Glanz. Die Kunst soll nicht allein Gleichnisse des Lebens geben, sondern sich auch des Lebens und der Geschichte selbst bemächtigen, und so werden immer die symbolischen Miniaturbilder des Bedeutenden hinter den Werken, die uns das Große im Großen zeigen, zurückbleiben. Fern sei aber auch der Uebermuth, daß wir, wie F. Ast gethan, in Hermann und Dorothea die Göttlichkeit der wahrhaft epischen Welt mit der Gemeinheit des bürgerlichen Lebens verwechselt finden sollten. Denn abgesehen davon, daß sich uns allenthalben ein Durchblick in das Wesen und Treiben der höheren Menschheit eröffnet, fehlt es auch nicht an großen Verhältnissen. Goethe schildert allerdings nur beiläufig mit einem Worte die Sturmfluten der Revolution; es ist nur ihr letzter Wellenring, der fast in harmlosem Spiele die Schwelle des Goldenen Löwen berührt; aber man hört in der Ferne ihr ahnungsvolles Brausen; man sieht einige Trümmer der zerschlagenen Welt vorbeitreiben, und man lernt das Verhängniß, welches hier der Verwaisten eine Heimat und dem Jünglinge eine Lebensgefährtin gibt, als dieselbe Macht begreifen, die Reiche stürzt und gründet. Ein neueres Gedicht kann mit Homer in dem Reichthum an sichtbaren Dingen nicht wetteifern, die höhere Schönheit und Größe der innern Welt soll uns für diesen Mangel entschädigen. Dabei entsteht aber die Schwierigkeit, daß Das, was die Cultur

geschaffen, doch nicht als ihr Werk erscheinen darf, wenn nicht die Bewußtlosigkeit, die zu dem naiven Charakter der Idylle gehört, verloren gehen soll. Auch diese Schwierigkeit hat Goethe mit leichter Hand überwunden. Was die Homerische Zeit an weiser Lebensbetrachtung, an Verständigkeit und reinem Menschensinne besaß, und was Homer von diesen Dingen seinen Helden mitgab, das erscheint uns nirgends als etwas Ausgedachtes und Erlerntes; es ist nicht das Ergebniß der Schulphilosophie, der Sittenlehre und der Gesetze, sondern es quillt in freiem Triebe aus dem tiefen Borne ihrer edeln Natur. Auch Goethe's Personen haben keine andere Bildung als die, welche ihnen Nachdenken und Erfahrung gegeben; sie kommen nie in Versuchung, mit einem abstracten Wissen zu prunken, sondern sie zeigen nur ihre Einsicht, indem sie von den Dingen selbst genöthigt werden, sich über sie klar zu werden und zu äußern. Der Dorfrichter und Dorothea, welche über alle an Tiefblick und klarer Auffassung hervorragen, sind die Zöglinge einer Zeitbewegung, die wie mit einem Zauberschlage in Tausenden die verborgensten Eigenheiten, die ganze Vielseitigkeit und die Kraft ihres Geistes, die sonst immer unentwickelt geblieben wären, an das Licht treten ließ. Ihnen zunächst steht der Pfarrer. Auch ihm entschlüpft kein Wort, welches eine exclusive Standescultur verriethe, während sein Amtsbruder in Grünau vom Morgen bis zum Abende nicht müde wird zu predigen. Ganz ebenso verstand es Goethe, in das höhere Gemüthsleben seiner Personen den naiven Charakter der Homerischen Zeit zu legen. Wir erinnern wieder daran, daß die sentimentalen Dichtungen der Neueren meistens zu zwei Extremen verirren: bald verflüchtigen sich die zarten Gefühle in einer weichlichen Erschlaffung, bald erschrecken uns die starken durch eine fieberhafte Ueberreizung. Homer kennt diese Ausschweifungen nicht; sie waren einst, wie unser altes Volksepos zeigt, auch dem Deutschen fremd und mögen noch heute mehr in unseren neuen Gedichten zu Hause sein, als unserm Volkscharakter angehören. In keiner anderen Dichtung Goethe's ist die seelenvolle Innigkeit mit so viel Klarheit und Festigkeit verbunden und die Leidenschaft so gehalten. Der Gipfel der ganzen Dichtung ist offenbar der Charakter Dorotheens, zu der im Meister und sonst einige Ebenbilder kamen. Solche vollwüchsige Jungfrauen, in denen Geist und Seele, Besonnenheit und Leidenschaft, Kraft und Zartheit harmonisch verschmelzen, mögen dem Homer vorgeschwebt haben. Auf sie hat Goethe den ganzen Reichthum herrlicher Eigenschaften gehäuft, so daß selbst Hermann neben ihr etwas zu

jung und schmächtig erscheint. Sie übertrifft ihn an Entschlossenheit, an Sicherheit des Betragens, an hellem Verstande, an Bildung, an Lebenserfahrung, und seine sanfte, mädchenhafte Schönheit wird sie den ersten feurigen Freund ihres Herzens nicht vergessen machen [1]). Das Tüchtige und Gesunde, welches uns mit belebender Frühlingsfrische aus dem Gedichte entgegenweht, liegt nicht allein in den Charakteren, auch die Umstände und die Natur sind gleicher Art. So ist schon in den ältesten Recensionen darauf aufmerksam gemacht, wie schön Dorotheens Bild dadurch gehoben wird, daß der Wagen, den sie lenkt, von tüchtigen Baumstämmen gezimmert und mit kräftigen Zugthieren bespannt ist. Dem entspricht der solide Besitz des Wirthes zum Goldenen Löwen, die solide Natur auf dem Schauplatze der Begebenheiten: die weiten Gärten, der ergiebige Weinberg, die hohen Alleen, der reife Weizen am Tage vor dem Schneiden &c. Das Geheimniß der Kunst liegt darin, daß uns nicht das Ungewöhnliche, Uebernatürliche als das Poetische vorgeführt wird, sondern daß der Dichter uns fühlbar macht, wie sehr das Gewöhnliche und das Natürliche poetisch ist.

Indem es Goethe gelang, eine Welt zu ersinnen, auf welche er die männliche Denkungsart und die reifen Anschauungen, die er durch das Studium der Antiken und des Homer gewonnen, übertragen konnte, gab ihm das Gedicht auch Gelegenheit, diejenige Darstellungsform anzuwenden, für welche ihn die Natur vorzüglich begabt hatte. Aus seiner Lust, Alles zu dramatisiren, dürfen wir nicht folgern, daß es sein Beruf war, ein dramatischer Dichter zu sein. Im Meister macht er den Unterschied zwischen dem Romane und dem Drama, daß jener uns hauptsächlich Gesinnungen und Begebenheiten, dieser dagegen Charaktere und Thaten vorstelle. Was hier vom Romane gesagt ist, das gilt auch vom Epos. Nun ist es ausgemacht, daß in allen Dramen Goethe's die Anlage und die Ausführung sich zu dem epischen Style hinneigen. Die entschiedene Vorliebe für eine plastische Gegenständlichkeit, welche dem Epos und dem Drama gemein sind, nöthigte ihn, da ihm das eigentliche Epos bisher unzugänglich geblieben,

[1]) Der Umstand, daß Dorothea zum Schwerte gegriffen und nun dem Jünglinge nur eine mit Blut befleckte Hand reicht, ist oft gerechtfertigt. Das Gefühl will sich indessen nicht beruhigen, und es scheint überhaupt kaum denkbar, daß eine Rotte von solcher Rohheit, wenn sie noch zur Rachsucht entflammt wird, vor einem Mädchen die Flucht ergreift.

in dem Drama einen Ersatz zu suchen. Zwar griff er früher und später auch zu der Novelle und zu dem Romane, aber er wurde durch sie, da er auf eine strenge Form und auf eine präcise Gestaltung so viel Werth legte, kaum zur Hälfte entschädigt. Aus seinem Gefühle, für eine Dichtungsart geschaffen zu sein, welche außerhalb des Zeitgeistes zu liegen schien, erklärt es sich, daß ihn Homer abwechselnd mit Entzücken erfüllte und zur Verzweiflung trieb. Jetzt arbeitete sich einmal sein Schifflein zwischen den Klippen hervor und segelte auf hoher See. Aeußerst merkwürdig ist aber auch bei der Darstellung Goethe's reines Verhältniß zu Homer, und wir empfinden hier die Wahrheit jenes Satzes, daß man den Meister des Styles an Dem erkennt, was er weise verschweigt. Der Einfluß Homer's zeigt sich hier in der festen Anlage, in der ruhigen Ausführung alles Einzelnen, in der anschaulichsten Sinnlichkeit, in der bewußtlosen Objectivität. Auf den Effect, das schlimme Kennzeichen der modernen Poesie, ist so wenig etwas berechnet, daß vielmehr die rhetorischen Mittel unbillig gespart sind. Fast gänzlich hat Goethe die Gleichnisse, die Wiederholungen, die stehenden Beiwörter, die Zusammensetzungen vermieden, wie denn diese Natürlichkeiten des Homerischen Zeitalters unserm nicht mehr kindlichen Verstande nur Gewalt anthun. Die Nachbildung solcher Homerismen macht den Styl zur Manier und fordert überdies zu Vergleichen mit Homer auf, bei welchen der neuere Dichter immer zu kurz kommt. Goethe hat es diesmal verschmäht, einen so thörichten Wettstreit zu beginnen, doch erinnern einzelne Nachklänge jener Redeweise sehr schön an die innere Verwandtschaft der Gedichte. Mit der Anmaßung, ein anderer Homeros zu sein, würde uns der Dichter mistrauisch machen, aber willig lauschen wir dem bescheidenen Homeriden.

In der Freude über das Gelingen seines Werkes wollte Goethe die Gunst des Augenblickes benutzen. Er beschäftigte sich eifrigst mit der Theorie des Epos, und gleich im Jahre 1797, während er noch an Hermann und Dorothea feilte, wurden drei Epopöien projectirt, unter denen ein Tell und eine Achilleis. Ueber das dritte, welches Die Jagd heißen sollte, berieth er sich mit Humboldt und Schiller, und diese hatten Manches an dem Entwurfe auszusetzen. Nach der Novelle: Das Kind mit dem Löwen, in welche sich das Gedicht verwandelte, kann man nicht mit Sicherheit entscheiden, ob sich der Stoff zu einer strengeren epischen Behandlung eignete. Den Tell gab Goethe selbst auf, weil das Gedicht geradehin nach dem Ende schreiten würde, während es eine

Haupteigenschaft des Epos sei, daß es mittels der retardirenden Motive immer zugleich vor- und zurückgehe [1]). An der Achilleis hielt er hartnäckig fest. Nun aber begann die Liebe zu Homer ihm schädlich zu werden. Er ergab sich so sehr dem alten Dichter, daß er auch in den Stoffen desselben und in der Denkweise jener Zeiten lebte und webte. Der Verkehr mit Humboldt und mit Wolf versetzte ihn ganz in das Alterthum. Wolf's Prolegomena (1797) riefen wieder ein allgemeines Interesse für Homer hervor, wie es vor fünfundzwanzig bis dreißig Jahren die Schriften von Wood und Herder gethan. Goethe schloß: Wenn nicht ein Einzelner jene großen Gedichte verfaßt, wenn sie nicht ursprünglich ein Ganzes waren, sondern sich aus Rhapsodien zusammengesetzt, so dürfte ein muthiger Dichter sich noch jetzt unter die Homeriden wagen und einen Theil jener Sagen behandeln. Diese Vorstellungsart, schrieb er an Schiller [2]), ist mir bei meiner jetzigen Production günstig; ich muß die Ilias und Odyssee in das ungeheuere Dichtungsmeer auflösen, aus dem ich schöpfen will. Ueber den Plan seiner Achilleis hat uns Riemer einige Zeilen mitgetheilt. Achilles weiß, daß er sterben muß, verliebt sich aber in die Polyxena und vergißt darüber nach der Tollheit seiner Natur sein Schicksal [3]). Der Stoff schien Goethe sich zu einer modernen Arbeit zu qualificiren, weil er sentimental (auf das Gemüthsleben bezüglich) und tragisch sei, und weil er aus dem Cyklus der Ilias ein privates, isolirtes Bild heraushebe. Das Tragische hindere, da dem Stoffe eine gewisse Breite eigen sei, nicht die epische Darstellung, und das Sentimentale müßte eine ganz realistische Behandlung zum Gegengewichte erhalten [4]). Goethe machte sich mit dieser kleinen Ilias, zu der Hermann und Dorothea die Odyssee bilden sollte, unglaublich viel zu schaffen. Bis in den Sommer 1799 hinein kommt er nicht von Homer's Ilias los, welche uns immer, gleich wie in einer Montgolfière, über alles Irdische hinaushebe. Sein Plan erweitere sich von Innen heraus und werde, wie die Kenntniß wachse, auch antiker. Er wollte den Alten auch darin folgen, worin sie getadelt werden, und sich Das zu eigen machen, was ihm selbst nicht behage. Das Studium der Ilias treibe ihn im-

---

[1]) „Briefwechsel", Nr. 293.

[2]) Nr. 457 (Mai 1798).

[3]) II, 523.

[4]) An Schiller, Nr. 465.

mer durch den Kreis von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung. Schiller suchte ihn von dem Entschlusse, ein solcher Alterthümler zu werden, abzubringen. Er rieth ihm, da Homer selbst heute nicht so dichten möchte, wie zu seiner Zeit, bei dem alten Dichter nur Stimmung zu suchen und sonst selbständig zu verfahren; es sei unmöglich und undankbar, den vaterländischen Boden ganz zu verlassen und sich seiner Zeit entgegenzusetzen. Je mehr sich Goethe in Homer vertiefte, desto unmöglicher wurde das Gedicht. Später stellte er einmal den Satz auf: Das Unzulängliche ist productiv. Er würde, fügt er hinzu, seine Iphigenie nie geschrieben haben, wenn damals sein Studium der griechischen Sachen erschöpfend gewesen wäre [1]). Dies scheint sich hier zu bestätigen. Allmählich verdrängte auch, wie es oft geschah, der Genuß des Studiums bei ihm die Lust zur eigenen Arbeit. Dann führten die Unterhaltungen mit Heinrich Meyer, der aus Italien zurückgekehrt war, und die Herausgabe der Propyläen Goethe wieder ganz zu der bildenden Kunst, und das Interesse für Homer trug nur die Frucht, daß man zu Preisaufgaben für die Maler Scenen aus der Ilias, der Odyssee und Verwandtes wählte. Schiller liebte jene antiquarische Achilleis nicht und mahnte von Zeit zu Zeit an Faust, doch trieb er den Freund zur Arbeit, um wenigstens etwas fertig zu sehen. Es blieb aber bei Skizzen und Fragmenten. Das Gedicht vermischt Antikes und Modernes auf eine unleidliche Weise. Namentlich widersprechen die geistvollen Reden der Götter und Heroen in jeder Zeile der Einfalt der Homerischen Zeiten, in denen uns doch die Thatsachen festhalten. Später wollte Goethe den Stoff in einem Romane behandeln, doch ist es wol kein Verlust, daß er den Plan fallen ließ. Während Schiller in seinem Fache mit unermüdlicher Kraft ein Werk nach dem andern schuf, griff Goethe zu Diesem und Jenem, seine epische Laufbahn war aber bereits zu Ende. Durch Schiller's Wallenstein und durch das Hoftheater angeregt, wandte er sich nun wieder zur Tragödie. Seine Natürliche Tochter, die er im Jahre 1799 anfing, ist ein modernes politisches Drama. Er wollte die Aristokratie mit ihren gesetzlich gewordenen Ansprüchen und die Demokratie, welche für sich die natürlichen Rechte des Menschen forderte, nebst den weitgreifenden Consequenzen beider Principe einander gegenüberstellen; er wollte zeigen, wie sich in

---

[1]) Riemer II, 716 (in den „Tischreden", 1811).

den Kampf der Meinungen der Drang der Verhältnisse und gewaltthätige Leidenschaften mischen, wie sich bei so schlimmen Zuständen Alles in ein anarchisches Chaos auflöst und endlich fast die Aussicht schwindet, daß es die Vernunft sei, von welcher man Rettung hoffen könne, bis denn endlich doch das Bürgerthum nach seiner tüchtigen Natur jene Gegensätze reinigt und ins Gleichgewicht bringt. Der Entschluß, solche Gegenstände mit angemessener Tiefe und Fläche darzustellen und, der Zeit vorgreifend, ihre Entwickelung in einem Phantasiegemälde abzuschließen, zeugt gewiß von großer Kühnheit, da diese Aufgabe einen Meister in der Politik wie in der Dichtkunst erfordert [1]). Das Ganze sollte in drei zusammenhängenden Dramen erschöpft werden. Goethe hat jedoch nur das erste beendigt, welches wenig mehr als die Exposition enthält. Im Allgemeinen wird diese Natürliche Tochter mehr bewundert als geliebt. Es sind nicht viele Scenen da, die das Herz erfreuen und erheben könnten. Der gemeine Egoismus gelangt zur Herrschaft; er unterwirft sich Alles mit heimlicher Tücke, mit frechen Gewaltthaten. Ihm gegenüber wird der Gute machtlos; weder das Gesetz, noch das Schwert des Soldaten, noch die Kirche vermögen die Unschuld zu schützen, und diese hilft sich endlich zwar selbst, jedoch nicht ohne eigensüchtige Berechnung. Der Stoff brachte es mit sich, daß sich ein so niederschlagendes Schauspiel in einer ganzen Reihe von Scenen wiederholt, und in dem ersten Drama fehlte noch eine befriedigende Ausgleichung. Ferner schwächte die besondere Anlage und Haltung der Charaktere den Eindruck. Schiller und Humboldt fanden es recht, daß die Personen in dem Drama der Alten keine individuellen Züge haben, sondern ein ideales Abstractum darstellen. Nun ist schon oben davon die Rede gewesen, daß Hirt (mit dem auch Tischbein gleicher Ansicht war) das wahrhaft Poetische gerade in dem Besonderen und Charakteristischen sah, daß Schiller seine Theorie gänzlich zu ändern schien und in seinen letzten Dramen doch wieder zur Abstraction zurückkehrte. Ebenso machte es Goethe. In seinen frühesten Dichtungen hatte er, durch Shakspeare angeregt, den größten Werth auf das Individuelle gelegt, wie seine Freunde am liebsten förmliche Caricaturen schilderten. Er verkehrte gern mit Leuten, die nach ihrer tüchtigen Natur eigene, doch ungewöhnliche Wege gingen und halbe Sonderlinge waren. In der Kunst entschied er sich später ganz

---

[1]) Rosenkranz, 353 fg.

für das Sculpturideal der Alten, an welchem alles Besondere getilgt ist, damit die Gattung sich in völliger Reinheit darstellt. Solche Abstracta sind nun auch die Personen in der Natürlichen Tochter. Sie sollen nicht als Individuen, sondern als Symbole für die verschiedenen Stände der Gesellschaft aufgefaßt werden. Sie bleiben deshalb bloße Scheinwesen, und während die Gedanken, die Neigungen, die Gefahren und Leiden wirklicher Personen sonst das Gemüth interessiren, stellt sich dies Alles auch nur als etwas Symbolisches dar und wird zunächst, ja mehrentheils ausschließlich den Verstand beschäftigen. Eine lebensfrische Realität hat eigentlich nur die Liebe des Vaters und der Tochter zueinander. Den Klagen des Herzogs, als er Eugenie verloren, ist daher fast ein ganzer Aufzug gewidmet, und es scheint, als wollte der Dichter hier durch den größern Aufwand von lyrischer Bewegung und rhetorischem Pathos das Gefühl entschädigen. Noch ein anderes misverstandenes Kunstgesetz der Alten war dem Drama nachtheilig. Winckelmann hatte die göttliche Ruhe als eine gemeinsame Eigenschaft der alten Kunstwerke, ja als die vollendetste Erscheinungsform des Schönen bezeichnet. Ebenso strebte Goethe nach jener maßvollen Bewußtheit, welche seine schönsten Dichtungen auszeichnet. Aber auch hierin kann man zu weit gehen, und namentlich hat das Drama sich nicht zu streng an das Gesetz zu binden. Denn die Sculptur, welche nichts Successives darstellen kann, wird allerdings jenen Moment der Beruhigung wählen müssen, im Drama dagegen ist die Ruhe nur das Ziel, bei welchem endlich ein leidenschaftliches Wollen und Handeln anlangt. Es ist hiermit nicht gesagt, daß Goethe seinen Personen jenes ungestüme Wesen hätte geben sollen, mit welchem ein barbarischer Geschmack den Mangel an ächtem Kunstsinne verdeckt; aber die Fassung des Gemüthes kann auch zu einer völligen Dressur desselben werden, und wenn ehemals der französischen Tragödie vorgeworfen wurde, daß die Decenz des gesellschaftlichen Anstandes und die Standesehre überhaupt dem Gefühle die Muttersprache der Natur untersagten, so ist es hier die greise Weisheit, welche ihm die besonnene und wohlgesetzte, mit allem Glanze einer classischen Diction geschmückte Rede dictirt. Im Ganzen möchte wol von diesem Revolutionsdrama Dasselbe gelten, was Goethe von Scott's Leben Napoleon's sagt: Es thut nicht wohl, daß die große Symphonie durchaus mit Sourdinen abgespielt wird.

Funfzehntes Capitel.

Uebergang von der plastischen zur symbolischen Dichtungsweise. Faust. Der Plan dieses Dramas und der Zusammenhang der antiken Episode mit der Haupthandlung. Widersprüche in dem sittlich-religiösen Grundgedanken. Ueber die Allegorie in der classischen Walpurgisnacht und in der Helena. Goethe's Alter. Symbolische Dichtungen. Antheil an den Bestrebungen der Romantiker und Kampf gegen dieselben für den Hellenismus.

Die Natur machte endlich auch über Goethe ihre Rechte geltend, und er konnte seine Jugend nicht länger behaupten. Im herannahenden Alter tritt an die Stelle der Production der Sammlerfleiß. Schon zu seiner Schweizerreise von 1797 nahm er rubricirte Acten mit, um alle Arten von öffentlichen Papieren, Zeitungen, Wochenblätter, Predigtauszüge, Verordnungen, Komödienzettel, Preiscourante einheften zu lassen. Indem er so alle Kleinigkeiten für das Bedeutende nahm, gewöhnte er sich daran, die Erscheinungen des Lebens nur als ein allegorisches Maskenspiel aufzufassen, und unvermerkt ging er auch in seinen Dichtungen von dem plastischen Style zu dem symbolischen über. Er sagt einmal, indem er die Natur und die Poesie zusammenstellt, daß nur die Jugend die Varietät und die Specification, das Alter aber die Genera, ja die Familias habe. Er selbst sei in der Natürlichen Tochter, in der Pandora ins Generische gegangen; im Meister sei noch die Varietät [1]). Damit stimmte es denn überein, daß er auch in seinen letzten Dramen der Handlung und den Charakteren die symbolische Form gab und Aehnliches mit Vorliebe hervorzog. In Paläophron und Neoterpe wurde der erste Versuch gemacht, die idealen Masken der Alten anzuwenden, und solche Dichtungen wie die Pandora, des Epimenides Erwachen, der zweite Theil des Faust hängen mit dem Alterthum nur noch durch stoffartige Elemente zusammen. Inzwischen hatte Goethe, von der Unersättlichkeit des Theaterpublicums gedrängt, in Weimar Dramen jeder Gattung, Altes und Neues, Bedeutendes und ganz Werthloses aufführen lassen. Endlich wollte er der hereinbrechenden Verwilderung des Geschmackes in dem französischen Drama einen Damm entgegensetzen. Er bearbeitete Voltaire's Mahomet (1799) und

[1]) Riemer, II, 718.

Tancred (1800). In derselben Absicht wurden einige Stücke von Terenz (Adelphi und Andria) gespielt. Schiller dachte auf eine kräftigere Gegenwirkung; für ihn gab es keinen Sonntag, und er ließ in rascher Folge seine Dramen erscheinen, deren jedes neu und groß war. Sie hätten nebst den Schöpfungen Lessing's und Goethe's vorläufig hingereicht, ein Nationaltheater zu versorgen, würden die deutschen Städte wie einst die griechischen jene Resignation besessen haben, nur an festlichen Tagen die Werke ihrer Meister sehen zu wollen. Aber die Erniedrigung des Dramas zur täglichen Unterhaltung befreundete die Menge mit dem Kehricht der Tagespoesie und verschaffte den Sudlern Geld und Ehre, bis sich das Verständniß jener Dichtungen auf immer kleinere Kreise einschränkte und die Nation unfähig wurde, so viel geistige und materielle Mittel aufzubringen, als zu ihrer Darstellung nöthig sind. Goethe förderte die Arbeiten des Freundes, der ihm so bald entrissen werden sollte, mit neidloser Freude. Er selbst ruhte nach so vielen mislungenen Versuchen. Dazu kam noch der Eindruck bitterer Erfahrungen. Der Tod Herder's und Schiller's, die Bedrängniß Deutschlands durch Napoleon, der Tod der Herzogin Amalie erschütterten ihn zu sehr, als daß er sich dem Verkehre mit den heitern Musen hätte hingeben mögen. Wir werden sehen, daß die Tragödie der Alten ihn noch vielfach beschäftigte, doch erhielt unsere dramatische Literatur durch ihn keinen bedeutenden Zuwachs mehr außer dem letzten Theile des Faust, welches Werk wir noch zu betrachten haben.

Riemer wird kein falscher Prophet gewesen sein, als er behauptete, man werde ebenso wenig jemals aufhören, über Goethe zu schreiben, wie über Homer und die Bibel. Insbesondere ist es Faust, der seine Freunde fesselt und seine Gegner nicht losläßt, der für die Betrachtung so unerschöpflich ist, wie es sonst nur Gegenstände der Natur zu sein pflegen. Trotz der Menge von Erläuterungsschriften ist man indessen doch noch nicht so weit gekommen, daß der Hauptgedanke, über welchem sich die Dichtung aufbaut, schon völlig festgestellt wäre. Dies liegt nun keineswegs an der Unzulänglichkeit der Untersuchungen, es liegt vielmehr an der Unbestimmtheit der Sache. Man will sich nicht entschließen einzugestehen, daß dieser sonst so großen Schöpfung die Einheit fehle, und beginnt deshalb immer von Neuem die mühsame Arbeit, Das aufzusuchen, was man nie finden wird, weil es nicht da ist. Goethe selbst hat erklärt, daß er eine Einheit gar nicht erstrebt. Er sagt, bei einer solchen Composition komme es blos darauf an, daß die

einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer incommensurabel bleibe, aber eben deswegen locke es gleich einem unaufgelösten Problem die Menschen immer wieder zur Betrachtung an. Nach der von den Meisten vertretenen Ansicht ist das Drama bestimmt, eine sittlich-religiöse Wahrheit zur Anschauung zu bringen. Andere behandeln es als eine Reihe von Weltbildern, die zwar miteinander ein Ganzes ausmachen, aber nicht alle mit der Seelengeschichte des Faust in Zusammenhang stehen dürfen. Endlich nimmt man, hauptsächlich auf den zweiten und dritten Act des zweiten Theiles gestützt, das Drama wol auch für eine allegorische Darlegung wichtiger Kunstprincipe. Aber auch innerhalb der religiösen Auffassung gibt es noch Gegensätze. Menzel behauptet, daß Goethe den tiefen Sinn der alten Sage zerstört habe, während dieselbe nach der gewöhnlichen, freilich oft nicht mit Gründen belegten Annahme erst jetzt im reinen Lichte des Christenthums erscheint, da an die Stelle der starren Verdammung die Gnade getreten.

Faßt man Anfang und Ziel der Tragödie ins Auge, ohne sich gleich durch die heterogenen antiken Einlagen zu verwirren, so läßt sich das Ganze auf einen sehr einfachen Gedanken zurückführen. Der gute Mensch wird, wenn auch nur von einem dunkeln Triebe geleitet, wieder den rechten Weg zu seinem Urquelle finden, und keine Verlockungen sind mächtig genug, die edlere Natur in ihm zu ersticken; dies ist der Satz, von welchem der Dichter ausgeht. Natürlich wird die Geschichte des Faust, welche sich nach dieser Wahrheit gestaltet, in ihrem Ausgange gänzlich von der Volkssage abweichen, doch darf uns dies hier nicht kümmern. Das Drama hätte nun in einer Reihe von Scenen zu zeigen, wie das böse Princip den Menschen, der in seiner Selbstüberhebung sich einmal von Gott losgesagt, weiter in das Gemeine hinabzuziehen bemüht ist, wie aber gleichwol jenes bessere Gefühl unvertilgbar bleibt. Im ersten Theile hat der Dichter diesen Plan streng befolgt. Mephistopheles will seinen Jünger in dem Schlamme niederer Lüste versinken lassen, doch Faust erklärt ihm gleich, daß er von dem Sinnenrausche keine Freude, sondern nur Betäubung erwartet. Das Gelage in Auerbach's Keller widert ihn an, bei der Liebe zu Margareten mischen sich edlere Empfindungen in die Begierde. Sogar auf dem Brocken, in dem Dunstkreise der lüderlichsten Orgien, gelingt es Mephistopheles nicht, seinen Gefangenen völlig zu verderben. Der Schatten des blassen Kindes mit dem rothen Schnürchen um den Hals treibt ihn vom Berge, der Abschied in dem

Kerker zur Verzweiflung, und so wäre jenes Grundgefühl der Sittlichkeit noch immer nicht aus seinem Innern ausgerottet, jene Verbindung mit dem Göttlichen nicht völlig aufgehoben. Ja, Ariel's Chöre und der frische Pulsschlag der Natur regen ihn bald zu dem Beschlusse an, zum höchsten Dasein immerfort zu streben, und demnach hätte Mephistopheles bei diesem ersten Versuche seine Wette nicht gewonnen.

In dem zweiten Theile folgen nunmehr jene großen Weltbilder, welche das Menschenleben nach seinen wichtigsten Verhältnissen und Bestrebungen darstellen sollen. Es entfaltet sich der Glanz einer fürstlichen Hofhaltung, hinter welchem jedoch die Geldnoth lauert; die Wissenschaft sucht bis in die geheime Werkstätte der Natur einzudringen; Kunst und Poesie werden nach ihren Hauptrichtungen geschildert; Krieg und Politik äußern sich als erhaltende und zugleich als zerstörende Mächte und endlich tritt die technische Cultur und der Landbau als die Grundlage der Wohlfahrt und der Völkerfreiheit hervor. Ob nun die Ausführung aller dieser Scenen der Art ist, daß man wirklich sagen kann, sie hätten Philosophie und Wissenschaft zur Basis, oder ob uns in einigen nur eine Phantasmagorie, die allerdings mit vielen treffenden Urtheilen gewürzt ist, unterhalten soll, das mögen Andere durch eine gründliche Analyse und Prüfung der Resultate darthun. In den Partien, welche das Hofleben, die Schöpfungstheorien und den Krieg darstellen, ist Faust nur eine Nebenfigur, und sie hatten wol auch ursprünglich die Bestimmung, nur überleitende Motive zu sein. Denn die ersten beiden vermitteln die Bekanntschaft des Faust mit der Helena und mit dem Alterthume, und die dritte Episode sollte ihm Gelegenheit geben, den Boden zu gewinnen, auf welchem wir ihn endlich einmal handeln sehen. Diese beiden Hauptscenen, die Verbindung mit der Helena und die Cultur des Uferlandes, stellen denn auch wieder die individuelle Beziehung auf seinen sittlichen Zustand her. Nach der Volkssage sollte Faust für den Preis seiner Seele die höchsten irdischen Güter genießen, und so mußte auch das schönste Weib, welches die Erde getragen, für ihn aus dem Schattenreiche heraufkommen. Goethe hat diese Situation benutzt, um das Zusammentreffen des Antiken und des Romantischen zu schildern und auf eine Verschmelzung beider Künste hinzuweisen. Er hat jedoch diesmal die Episode nicht ohne allen Zusammenhang mit der Haupthandlung gelassen und auch den moralischen Einfluß des Alterthums hervorgehoben. Schon bei dem Anschauen der Sphinxe, der großen tüchtigen Züge im

Widerwärtigen, merkt Faust, daß eine Umwandelung seines Innern beginnt. Er überläßt sich (wie einst Goethe selbst in Italien) den Einwirkungen der südlichen Natur, des heroischen Zeitalters. Große Gestalten, große Erinnerungen erfrischen und erheben seinen Geist, so daß er endlich, von Heroinen kommend, ganz andere Wünsche hegt und höhere Zwecke verfolgt. Genießen dünkt ihm jetzt gemein; er fühlt das Bedürfniß zu handeln und zu schaffen. Hierin unterscheidet sich der Faust des ersten Theiles von dem des zweiten. In der Volksdichtung gehört Helena, ein trügerisches Scheinbild, wie alle Gaben des Teufels, zu dem Sündensolde, für den er seine Seele verkauft, und er bleibt der Verlorene; hier hat Das, was er in ihrer Umgebung wahrgenommen, seinen Charakter gereift und Das, was ihn verwirren sollte, bringt ihn dem Ziele näher. Im Widerspruche mit sich selbst und seinem Zwecke räth sogar Mephistopheles ihm, die Eindrücke zu benutzen, welche ihn über alles Gemeine wegtragen würden. Nunmehr tritt das sittliche Element und mit ihm Faust selbst wieder in den Vordergrund. Mephistopheles macht kaum noch Versuche, den Strebenden mit der niedrigen Sinnenlust und Flachheit zu befreunden; er ist nur der Lohndiener, der Spötter, aber nicht mehr der Verführer. Faust ringt dem Meere ein Stück Land ab und will mit freiem Volke auf freiem Grunde stehen. Die Tragödie scheint die Erlösung vorzubereiten und wir erwarten, das Wort des Herrn, daß der gute Mensch in seinem dunkeln Drange sich des rechten Weges wohl bewußt sei, werde in Erfüllung gehen. Doch es entstehen auf einmal neue Schwierigkeiten, obgleich der Gang des Dramas ganz leicht zu erkennen ist. Nicht ein strenges Christenthum, sondern alle Religionen in der Welt werden fordern, daß der Mensch, welcher trotz der schwersten Versündigungen auf die Gnade Anspruch macht und der Erlösung würdig erscheinen soll, aus seinem Herzen die Eigensucht, diese Wurzel aller Laster, ausreißt und seine Schuld anerkennt. Goethe hat sich diesen Forderungen widersetzt. Er baut und zerstört, er baut wieder, um nicht zu vollenden. Es müssen in dem Benehmen des Faust gegen Philemon und Baucis die Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit auf das Widerwärtigste zum Vorschein kommen; er nimmt es sich nicht übel, um einer Laune willen die frommen, harmlosen Alten, welche mit ihrer Hütte, ihrer Habe den Göttern heilig sind, aus dem Wege zu räumen, und noch zuletzt darf auch die Schuld nicht über die Schwelle Dessen, der sich selbst reich dünkt. Können wir in der That annehmen, daß Faust sich des rechten Weges zu seinem

Urquell bewußt ist, wenn ihn des Glöckchens Klang von der Kapelle her nicht mehr wie jener Ostergesang an die Zeit des frommen Kinderglaubens mahnt, sondern in Wuth versetzt, wenn ihm ein Thor heißt, wer seine Augen blinzend dorthin richtet? Sollte Mephistopheles nicht vielmehr seine Wette gewonnen haben und den Preis behalten dürfen? Dies wenigstens scheint ausgemacht, daß Faust's Entsündigung erst jenseits, in dem Fegefeuer der seligen Chöre beginnt, und wenn dazu, daß die Gnade von oben an dem Menschen theilnimmt, eine Zubereitung der Seele, eine Sehnsucht nach dem Frieden, den die Welt nicht geben kann, nöthig ist, so war Faust gewiß in früheren Epochen der Erlösung würdiger als zuletzt, wo er sich mit aller Entschiedenheit und Bewußtheit von dem Himmlischen abwendet. Dies ist nun auch für die Interpreten immer ein Stein des Anstoßes gewesen. An Schubarth, welchem Faust über jede sittliche Verantwortlichkeit erhaben scheint, werden sich wol nur Wenige anschließen. Auch darin liegt keine Befriedigung, daß wir den Erlösungsact als ein humoristisches Phantasma betrachten, in welchem der Glaube an eine erlösende Liebe nur ein poetisches Spiel ist. Zu dieser Auffassung ist Weiße geneigt. Carus erklärt, das Werk sei nur beendet, nicht vollendet. Andere sind jedoch auch der Meinung, daß Faust in seiner sittlich-religiösen Entwickelung weit genug vorgeschritten. Wir wollen ein paar gewichtige Urtheile dieser Art hersetzen. Schönborn weist darauf hin, daß Faust, durch das Weh des Lebens geläutert, den Mammon, die Herrschsucht, den Ruhm verschmäht habe, daß er, durch die Anschauung des Alterthums zur Klarheit über menschliches Streben gelangt, in geregelter Weise thätig zu sein und nach der dem Menschen obliegenden Verpflichtung die Natur, deren Herren wir sein sollen, sich unterthänig und seinen und Anderer Zwecken dienstbar zu machen gesucht, daß seine Thätigkeit, nachdem er dem Sinnengenusse entsagt, eine immer höhere und reinere geworden, und dieser Grad der sittlichen Erhebung berechtige ihn schon zu der Hoffnung auf die Erlösung [1]). Lucas findet darin einen Beweis von der religiösen Tiefe des Dichters, daß er Faust nach einem solchen Falle sich nicht wieder zu Gott wenden lasse, da es eine auch sonst von Goethe ausgesprochene Erfahrung sei, daß sich eine sehr unterbrochene Bekanntschaft mit dem unsichtbaren Freunde nicht leicht wiederherstelle [2]). Er

---

[1]) „Programm des Magdalenäums in Breslau" (1838).

[2]) C. T. L. Lucas, „Ueber den dichterischen Plan von Goethe's Faust" (1847).

bezieht sich darauf, daß Faust in jedem Momente seines Lebens die Unzulänglichkeit der irdischen Güter empfunden, daß die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit, daß Alles, was Mephistopheles ihm dargeboten, immer noch neuen Wünschen Raum gelassen, daß der Augenblick, in welchem er des höchsten Genusses theilhaft zu sein gestand, ihm doch noch kein gegenwärtiges, sondern nur das Vorgefühl eines künftigen Glückes gewährt habe, und daß in diesem Mangel an Frieden sich die unzerstörbare Sehnsucht nach einem höhern Jenseits kundgebe. Ja es fehle für diesen inneren Anschluß an das Himmlische auch nicht an einem positiven Zeugnisse, da Faust bei seinen letzten Schöpfungen die Wohlfahrt des Volkes im Auge habe und so sich in seinem Busen die Menschenliebe, die Liebe Gottes thätig zeige.

Diese Deductionen haben so viel Ueberzeugendes, daß man sich gern die Zweifel aus dem Sinne schlägt, aber endlich kehren sie doch wieder. Zunächst halte ich es gar nicht für so ausgemacht, daß zu den Schöpfungen, in welchen Faust mit dem Erbauer von Petersburg wetteifert, die Philanthropie der eigentliche und erste Grund ist. Der Genuß, in kühnen Werken eine übermenschliche Kraft zu offenbaren, hat an ihnen mindestens in gleichem Grade Theil, und zu jener Menschenliebe ist die an den beiden Alten verübte Gewaltthat, wenn auch das Schlimmste auf die Rechnung der Diener kommt, ein häßlicher Commentar. Ferner kann man Schönborn wol zugestehen, daß Faust sich das Recht erworben, auf die Erlösung zu hoffen, aber es müßte sich dann doch auch in irgend etwas das Bedürfniß und der Wunsch, derselben theilhaft zu werden, kundgeben. Endlich ist es allerdings ein menschlicher Zug, Das, was man liebt, zu hassen, wenn und weil man es nicht besitzt; aber jene Erklärung, daß es eine Thorheit sei, mit Dem, was über den Wolken ist, eine Verbindung zu suchen [1]), entspringt nicht einer solchen Selbsttäuschung, sondern sie ist ein ruhig überlegter und mit Consequenz durchgeführter Grundsatz. Schon jener Monolog, der an der Spitze des zweiten Theiles steht, enthält ihn in

---

[1]) Man vgl. hiermit den Spruch (II, 316):

> Sehnsucht ins Ferne, Künftige zu beschwichtigen,
> Beschäftige dich hier und heut' im Tüchtigen.

In Verona (XXIII, 43) erfreut sich Goethe daran, daß die auf den antiken Grabsteinen befindlichen Gestalten nicht die Hände falten, nicht in den Himmel schauen, sondern noch im Bilde hienieden sind, was sie waren.

den Worten: So bleibe denn die Sonne mir im Rücken rc.[1]). Goethe selbst hat mehr als einmal seinen Unwillen darüber geäußert, daß die Schwärmer, statt zu genießen und zu handeln, ihr Leben über einem unfruchtbaren Sehnen verlieren. Die Aufforderung, sich an die irdische Welt zu halten, die dem Tüchtigen nicht stumm bleibe, ist sicher ernst gemeint und kann unmöglich die ganz entgegengesetzte Ansicht einschließen, daß diese Welt dem Tüchtigen nicht zu genügen vermöge. Wenn Faust bis zum letzten Augenblicke unbefriedigt bleibt, so darf er deshalb noch nicht das Ewige ersehnen, sondern es zeigt sich darin nur seine rastlose Thätigkeit, die er des Menschen Qual, aber auch sein Glück nennt, und endlich ist ja Das, wovon er sich völlige Befriedigung verspricht, immer noch ein Werk, welches ganz in den Bezirken des Diesseits liegt.

Man kann über diesen Punkt nicht zum Abschluß kommen, wenn man nicht annimmt, daß in dem Drama zwei Seelen wohnen, daß zwei unvereinbare Richtungen, zwischen denen Goethe selbst schwankte, auf Faust übertragen seien. Setzen wir einmal den Fall, der Dichter habe an Faust zeigen wollen, daß der Mensch, wenn er sich von seinem Schöpfer trennt, niemals glücklich werden und nichts wahrhaft Großes und Dauerndes schaffen könne: wie leicht sind da manche sonst zwecklose Scenen und hingeworfene Aeußerungen zu erklären. Philemon und Baucis sind in ihrem beschränkten Kreise, in ihrer Armuth glücklich, weil sie dem alten Gott vertrauen, und erwarten den Tod wie einen lieben Gast, während Faust, der reiche Herr, der mächtige Gebieter, in der Fülle verhungert, durch eine Grille unglücklich wird und wie Ahab den Weinberg Naboth's besitzen oder nicht leben will. Faust erklärt, es verlohne sich nicht, ein Mensch zu sein, da er wohl weiß, daß er seine riesigen Werke nur mit Hülfe der Magie erbaut und nicht allein vor der Natur gestanden, sondern bei den düstern Mächten Beistand gesucht. Ferner freut sich Mephistopheles schon im Stillen darüber, daß die Dämme und Buhnen, auf welche Faust so stolz ist, doch nur dem Wasserteufel einen Schmaus bereiten, und mit einer bittern, vielleicht auch schwermüthigen Ironie spielt der Dichter auf die Blindheit und Ohnmacht des Menschen an, indem er Faust sich an dem Geklirre der Spaten ergötzen läßt, die für

[1]) Faust wendet sich nämlich von dem Ueberſinnlichen als von einem blendenden Feuermeere ab und beschließt, von nun an in dem Realismus der Alten zu leben; damit beginnt die Verirrung zum andern Extrem.

ihn das Grab aushöhlen. Es scheint, die Absicht Goethe's, in den Unternehmungen und in dem Selbstgefühl des Faust das Vanitatum vanitas nachzuweisen, könnte nicht deutlicher ausgesprochen sein. Andererseits kann man mit gleichem Rechte behaupten, das Erwachen des Schuldbewußtseins, die Demuth, die sich selbst bezwungen, seien gar nicht das Ziel, nach welchem Goethe hinstrebt. Der ungebeugte Eigenwille, die ungebrochene Kraft, die unermüdliche Thätigkeit, dieser Titanismus solle in dem Gedichte verherrlicht werden. Darum läßt er den Greis die Sorge verjagen, der Blindheit trotzen und es als den höchsten Genuß betrachten, daß er frei auf dem selbstgeschaffenen Grunde steht. Auch der greise Faust gleicht noch jenem Prometheus, welcher den Göttern zum Trotze sich eine Welt schuf, die er sein nennen könnte. In dem Wunsche, daß er sich nie mit der Magie befaßt haben möchte, vermischt sich die Reue, wenn diese überhaupt vorausgesetzt werden kann, mit dem Bedauern, daß Das, was er geschaffen, nicht ganz sein Werk ist; denn es trübt ihm das Bewußtsein der Selbständigkeit, daß die Kräfte, die ihm dienen, doch nur durch einen Kauf sein Eigenthum geworden. Es ist dem Dichter genug, daß sein Held rastlos gestrebt hat. Die Irrthümer, die Frevel, deren er sich bei seinem Streben schuldig gemacht, sind vergeben und vergessen, auch wenn er nie seinen tiefen Fall anerkennt, und darum schließen die Engel mit dem so leeren Worte: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Offenbar durchkreuzen sich in dem Gedichte ganz entgegengesetzte religiöse Anschauungen; man kann mit Hillebrand sagen [1]): das Drama behandle den Kampf der Idee gegen den Realismus, und auch wieder umgekehrt behaupten, es vertheidige dem Unendlichen gegenüber die Berechtigung des Realen.

Anderen gilt die Dichtung für eine Kunstallegorie. Damit, wie man einzelne Stellen in diesem Sinne ausgelegt, wollen wir uns nicht aufhalten. Am weitesten ist Weiße gegangen [2]). Ihm repräsentiren Margarete, Helena und die Mater gloriosa die drei Haupttheile des Gedichtes und die drei Hauptformen der Poesie. Die erste ist das Sinnbild für das Naive, die zweite für das Antike und die dritte für das Romantische [3]). Es ist gewiß, daß

---

[1]) „Die deutsche Nationalliteratur" (1845), II, 267.

[2]) Ch. H. Weiße, „Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust" (1837).

[3]) So habe ich die dunkeln Andeutungen verstanden. Von der Iphigenie sagt Weiße (S. 12) ausdrücklich, daß sie ein Symbol für das sittliche und dich-

diese Unterschiede in der Darstellungsweise des Dichters, mögen wir nun die Haupttheile des Faust, wie sie in den verschiedenen Perioden seines Schaffens entstanden sind, im Auge haben, oder auch alle seine Schöpfungen, die sich nach denselben Perioden absondern, durch jene Symbole passend bezeichnet sind. Daraus folgt aber gewiß nicht, daß es die Absicht Goethe's gewesen, in dem ganzen Drama jene Verschiedenheiten allegorisch darzustellen und gar zum eigentlichen Gegenstande des Gedichtes zu machen. Eine solche Auffassung führt zu den lächerlichsten Hypothesen. Hat man doch sogar gemeint, daß das Schmuckkästchen, welches Faust der Margarete zum Geschenk macht, die ersten Werke des Dichters, etwa Werther's Leiden, bedeute. Nur von den antiken Einlagen kann man behaupten, daß sie bestimmt waren, Goethe's Ansichten über Natur und Kunst in sich aufzunehmen. Wir haben im Vorigen gezeigt, wie diese Scenen mit der inneren Entwickelung des Faust selbst in Zusammenhang gebracht sind, und daß sie ferner sich als ein wichtiges Glied an die Reihe der Weltbilder anschließen. Mag man an dem zweiten Theile der Tragödie noch so Vieles auszusetzen haben, es bleibt gewiß, daß in keinem deutschen Gedichte die Phantasie so verschwenderisch ihre Schätze spendet. Eine unermeßliche Kraft und Kühnheit der Erfindung tritt uns in jedem Zweige entgegen, die Helena, welche Goethe schon früher verfaßt hatte, überragt jedoch Alles durch ihre reine künstlerische Durchbildung, denn sie ist im classischen Style geschrieben, während alles Andere mehr oder weniger an der Formlosigkeit der Symbolik leidet.

In der classischen Walpurgisnacht, einem Seitenstücke zu den Scenen auf dem Blocksberge, läßt der Dichter, um Mephistopheles in eine passende Gesellschaft zu bringen, solche häßliche Gestalten, wie die Lamien und Phorkyaden, auftreten, oder andere, die sich von selbst der Ironie darbieten, wie die Greife und Sphinxe; ferner müssen die Wassergötter, die Berggeister rc., die der kosmischen Mythologie angehören, erscheinen, weil er in Bezug auf die neueren Schöpfungstheorien den alten Streit zwischen den Vulcanisten und Neptunisten, die durch Anaxagoras und Thales vertreten sind, aufnehmen wollte. Obgleich nun jene Wesen, welche ihr Schauderfest auf den Pharsalischen Feldern feiern, indem sie an die noch

---

terische Ideal sei, und daß Goethe in den Leiden des Orest seine eigenen verwirrten, bedrängten und getrübten Seelenzustände schildere, in die ihn das Suchen jenes ihm verschwisterten Ideales versetzt.

ungeregelte Schöpfungskraft der Natur erinnern, größtentheils häßliche Formen haben, bald nur höher angeregte Thiere, oder halb menschlich, halb thierisch gestaltet sind, so hat doch Alles in so fern einen ächt antiken Charakter, als hier das unheimliche Grauen und die moralische Gemeinheit fehlen, welche auf dem Blocksberge die Luft vergiften. Mephistopheles findet zwar vom Harz bis Hellas Vettern, doch es genirt ihn fast, in dem Lande, wo Alles nebeneinander eine republikanische Freiheit und Gleichheit genießt, wo auch die Sünden heiter sind, sich so gänzlich unverdammt zu fühlen. Das edelste jener Zwittergeschöpfe ist Chiron, der freie, kräftige Sohn der Natur, der gebildete Freund der Heroen. Ihm läßt die Erinnerung an große Zeiten keine Ruhe. Er jagt in donnerndem Laufe über die Felder, und weit erschallt in der stillen Nacht der Schlag des ehernen Hufes. Der lockere Zusammenhang gab hier, wie im Mummenschanz und in anderen Partien, welche den durch Goethe am Hofe zu Weimar beliebt gewordenen Maskenspielen gleichen, Gelegenheit, zahme und wilde Xenien, allgemeine Maximen und satirische Epigramme auf Mythologen, Geologen, Theologen, Kritiker 2c. einzuflechten. Die Anspielungen sind in Specialschriften oft nachgewiesen, und Fleiß und Liebe haben das Wichtigste entdeckt [1]). Endlich wollte Goethe hier auch das Element, welches er am meisten liebte, verherrlichen. Alles ist aus dem Wasser entsprungen und Alles wird durch das Wasser erhalten. Diese Ansicht liegt dem Feste der Galatea zu Grunde, einer höchst malerischen Scene, welche nach einem Bilde von Rafael gezeichnet ist. Das Wasser gibt aber den Dingen nur den Körper und nicht das innere Leben; es bildet die Gestalten, aber es erfindet sie nicht, und hinter diesem und den anderen mitwirkenden Elementen steht daher noch eine geheimnißvolle Macht, welche in das Werdende die Seele haucht und die Gestaltung nach Gesetzen ordnet. Auch für diese Annahme benutzte Goethe ein antikes Symbol. Er sagt, er habe im Plutarch gefunden, daß im griechischen Alterthume von Müttern als von Gottheiten die Rede gewesen [2]); dies sei Alles, was er der Ueberlieferung verdanke, das Uebrige sei seine Erfindung. Plutarch erzählt im Leben des Mar-

---

[1]) Bei Weiße und Anderen findet man einige unpassende Veränderungen und Verwechselungen der Mythen angegeben. Solche Versehen erklären sich daraus, daß Goethe mit vielen Figuren nur durch die Werke der bildenden Kunst bekannt geworden war. S. Eckermann, II, 286.

[2]) Eckermann, II, 271.

cell (Cap. 20), daß in einem Städtchen auf Sicilien die Mütter besonders verehrt wurden. Nach Goethe wohnen und thronen sie, ewig einsam und doch gesellig, in der leersten Oede der Abstraction. Um ihr Haupt schweben des Lebens Bilder, regsam ohne Leben. Was einmal war, in allem Glanz und Schein, es regt sich dort, um nie wieder zu vergehen. Gestaltung und Umgestaltung ist das ewige Sinnen der Mütter. Faust versenkt sich zu ihnen in die Tiefe; denn er hofft im Nichts das All zu finden. Wiewol ihm schon der Name der Mütter einen Schauder erregt und Mephistopheles selbst nur schüchtern von ihnen spricht, so holt er doch von ihnen den magischen Dreifuß, um Paris und Helena aus der Geisterwelt heraufzubeschwören. Auch diese Vorstellung hat Goethe vermuthlich einer Mittheilung des Plutarch entlehnt, deren er sich später nicht mehr erinnerte. Ein Pythagoräischer Philosoph lehrt bei dem Letzteren an einer jetzt oft citirten Stelle (De orac. defectu, c. 22): die Welten umschließen, Dreiecke bildend, ein innerstes Dreieck, welches der Mittelpunkt aller sei. Dies heiße das Feld der Wahrheit, und in ihm liegen unveränderlich die Begriffe, die Formen und Urbilder Dessen, was gewesen sei und sein werde. Alles umgebe die Ewigkeit und wie ein Abfluß derselben ströme die Zeit zu den Zeiten. Alle tausend Jahre werde einmal den menschlichen Seelen, wenn sie recht gelebt, der Anblick dieser Dinge gewährt, und die Mysterien, welche auf Erden für die trefflichsten gelten, seien nur ein Schattenbild gegen jene Anschauung [1].

Im dritten Acte des zweiten Theiles tritt nun Helena auf, die Faust auf dem Wege, den einst Orpheus gewandelt, aus der Schattenwelt in das Leben zurückgeführt. Mit einer wunderbaren Kunst verband der Dichter in ihrer Darstellung das epische und das allegorische Element. Sie hat ein individuelles Leben und ist doch zugleich nur das Symbol des Idealschönen der antiken Kunst. Die classische Walpurgisnacht hat uns auf ihre Erscheinung vorbereitet. Wie die mehr allegorischen Gestalten aller Mythologien einander ähnlich sind, so bilden jene abenteuerlichen Geschöpfe der griechischen Sage den Uebergang von dem Nordischen zum Antiken. Es kann hier jedoch nur von einer Vorbereitung der Phantasie die Rede sein, und sicher geht der Scharfsinn zu weit, wenn man annimmt, daß jene Walpurgisnacht das Studium des Antiken be-

---

[1]) Deycks („Goethe's Faust", 1834, S. 39) erinnert noch daran, daß in der Alchemie die Urstoffe der Metalle und Körper matrices rerum heißen.

deute, die Irrwege verspotte und die rechte Art zeige, wie man zu der Erkenntniß des Idealschönen gelange. Mit den Greifen, glaubt Weiße, sind die Etymologen bezeichnet, mit den Ameisen die philologischen Sammler, mit den Arimaspen die Hypothesenmacher, welche die Schätze der Gelehrsamkeit durch eine unkritische, lustige Anwendung verschleudern, mit den Sphinxen die Erfinder der symbolischen Mythologie. Dies ist nun freilich richtig, aber solche Einzelnheiten berechtigen nicht, in den ganzen Act einen allegorischen Sinn zu legen. Dies führt auch zu einem ganz leeren Spiele. So hält z. B. ein Erklärer den Chiron für das Sinnbild der Geschichtskunde, Philologie und Alterthumsforschung, die Manto dagegen für die stille Sammlung, die aus der Tiefe des Geistes schöpft; Beide seien Faust oder dem Dichter, welcher schon in Gefahr war, die Sirenen für die Helena, d. h. ein gehaltloses Wortgeklingel für das wahre Schöne zu nehmen, behülflich, den ächten Geist der antiken Poesie und Kunst zu erfassen. Auf ähnliche Weise seien die Irrlehren der Naturforscher in den Lamien verkörpert, der alte Nereus stelle den Weisen vor, der wol die Natur erkannt, aber durch die Thorheiten der Menschen erbittert, seine Erkenntnisse für sich behalte und Niemand belehren möge [1]).

Ueber den dritten Act erfahren wir durch Goethe selbst, daß er erfunden sei, um den Streit der Hellenisten und der Romantiker beizulegen. Vor dem Palaste des Menelaus zu Sparta tritt Helena mit einer Schaar gefangener Troerinnen auf. Der Anfang gleicht den referirenden Prologen in den Dramen des Euripides. Helena begrüßt das väterliche Haus. Sie gedenkt des Krieges, den sie wider Willen angefacht, und erzählt dann, daß Menelaus, mit dem sie eben in der Heimat gelandet, sie vorausgesendet und ihr geboten habe, über die Mägde Musterung zu halten, sich die Schätze vorzeigen zu lassen und dann Alles zu einem Opfer zuzurüsten. Sie geht in den Palast, trifft aber darin eine uralte Schaffnerin, deren Häßlichkeit sie schaudern macht. In Angst und Sorge kommt sie zurück, um dies den Frauen mitzutheilen. Da erscheint das Scheusal in der Thüre. Es ist Mephistopheles, der die Gestalt einer Phorkyas angenommen. Wie in den alten Tragödien der Chor vergleichend und reflectirend ein Ereigniß erörtert, so schildern hier die Frauen jene Schreckensnacht, als Ilios fiel. Aber der Kriegsschrei der ehernen Stimmen, Rauch und Gluth und die

---

[1]) Hartung im „Schulprogramm", Schleusingen 1844, S. 25.

fürchterlichen Gestalten zürnender Götter, die durch den düsteren Qualm hinschritten, verschwinden wie ein Traum vor dem gräßlichen Anblicke der Phorkyas. Das Scheusal neben einer Helena, das Verwerfliche, ewig Unselige zu sehen, mache den Schönheit liebenden Menschen Schmerzen und locke Verwünschungen hervor. Die Phorkyas ergötzt sich daran, den Mädchen auseinanderzusetzen, daß Schönheit und Schamlosigkeit immer Hand in Hand gehen, und Helena selbst wird nicht verschont. Diese entschuldigt sich bei jeder Anklage, doch raubt ihr zuletzt die Erinnerung, daß sie sich auch Achill, dem Idol als Idol, zugesellen müssen, das Bewußtsein, worauf der Chor die Misblickende, Misredende schweigen heißt, da aus ihrem Gräuelschlunde schrecklicher als aus Cerberus' Rachen der Tücke tiefauflauerndes Ungethüm hervorbreche. Statt freundlich mit Trost reich begabten, Lethe schenkenden, hochmildesten Wortes spreche sie nur Böses und verdüstere der Zukunft Hoffnungslicht ꝛc. [1]). Die Senare des Dialogs werden nunmehr mit trochäischen Septenarien vertauscht, und dieser Wechsel des Verses kündigt eine neue Wendung der Dinge an. Die Phorkyas entdeckt den Frauen, daß Menelaus Rache üben werde, daß das Opferbeil für Helena selbst geschliffen sei und die Mädchen der Reihe nach am Giebel des Daches gleich Drosseln in der Schlinge zappeln sollen. Helena empfängt diese Botschaft mit königlicher Würde; sie ist traurig, aber furchtlos, während die Mädchen, angstvoll, doch nicht ganz ihres jugendlichen Muthwillens beraubt, ein solches Schicksal verwünschen und der Alten, welche auf ein Rettungsmittel hindeutet, mit schönen Worten schmeicheln. Mephistopheles macht sie nun damit bekannt, daß sich eine Schaar sogenannter Barbaren, ganz menschliche und feine Leute, in der Nähe angebaut und daß sie sich unter den Schutz derselben begeben müßten. Helena erhält auf ihre Frage: wie der Herr der Raubgesellen aussehe, eine befriedigende Antwort, und so wird der Vorschlag angenommen. Bis hierher geht der antike Theil des Actes. Wir haben den Inhalt ausführlicher angegeben, um zu zeigen, wie treu diese Reproduction des Alterthums ist. Sitten und Denkungsart

[1]) Man muß hier nicht übersehen, daß den Chorliedern feste metrische Systeme zum Grunde liegen und daß sie bisweilen auch nach Strophe, Antistrophe und Epodos abgetheilt sind, wenngleich die Form nicht ganz regelmäßig ist. So steht in dem Chore: Vieles erlebt' ich ꝛc. die fünfte Strophe allein und von den übrigen haben immer je zwei dasselbe Metrum. Siehe hierüber H. Düntzer, „Goethe's Faust“ (1854), II, 216 fg.

der Personen sind griechisch, und ebenso genau ist in Versmaß, Sprache und Darstellungsweise überhaupt der Styl der antiken Tragödie nachgebildet. Im Folgenden stellt sich das deutsche Ritterthum ebenso in seiner Tracht und Farbe dar, und man hat diesen Beweis von der Geschicklichkeit des Dichters, Jedes in seiner Art erscheinen zu lassen, stets bewundert. Sehen wir nunmehr, ob die Phantasmagorie nicht blos die Schale der antiken und der romantischen Kunst gibt, ob der Geist jedes Elementes zu seinem Rechte gekommen, und ob Das, was aus ihrer Verschmelzung hervorgegangen, richtig gezeichnet ist. Natürlich reichte es hin, daß der Dichter jeden Gegenstand nach seinen Hauptzügen charakterisirte und durch geeignete Bilder den Geist anregte, sich denselben nach seiner Bedeutung und Erscheinung zu vergegenwärtigen. Die Darstellung des antiken Elementes läßt hier wol nichts zu wünschen. In dem Schönen concentrirt sich das Wesen des Alterthums und Helena ist ein vortreffliches Symbol für dasselbe, weil sie, als die Trägerin eines so bedeutenden Sagenkreises, uns in die Mitte der epischen und tragischen Dichtkunst, ja man kann sagen, auch der Sculptur versetzt. Nicht ganz ausreichend scheint mir das andere Element bestimmt zu sein. Faust als Atheist konnte nicht das religiöse Princip der Romantik vertreten; deshalb mußte die Charakteristik derselben in der Hauptsache mangelhaft bleiben und es wurden die Erscheinungen nicht auf ihren eigentlichen Grund zurückgeführt. Doch hat der Dichter gethan, was unter solchen Umständen möglich war. Eine gothische Burg, der Oberherr und die Vasallen, Ritter und Knappen im glänzenden Waffenschmucke, die rauschende Musik und der Kanonendonner führen uns das Ritterthum, wie es an der Grenze des Mittelalters gewesen, nach seiner äußeren Gestalt vor Augen. Als sein ideelles Wesen erscheint der kühne Sinn der Helden, der sie zu Abenteuern und in die Ferne treibt, und die Innigkeit des Gefühles, welches sich vornehmlich in der Liebe zu den Frauen kundgibt, denen die Männer in zierlichen und zärtlichen Reimen huldigen, denen sie das Recht über Leben und Tod ertheilen, denen sie sich selbst mit Allem, was sie haben, zu eigen geben. Faust und Helena versetzen sich nun nach Arkadien, und mit den ringsum liegenden Ländern des Peloponnes werden die Herzoge der deutschen Schaaren belehnt, damit sie das Mutterland der Poesie vor den Barbaren schützen, worin man eine Anspielung darauf findet, daß Kunst und Wissenschaft der Alten in Deutschland eine neue Heimat erhielten und hier zu neuer Blüthe gelangten. Nach der Sage hatte Helena

dem Achill den Euphorion geboren. Dieser sollte nun eingeführt werden, um diejenige Dichtung zu bezeichnen, welche aus der Verbindung des Antiken und des Romantischen hervorging. Nur ein Dichter wie der Verfasser der Iphigenie und des Hermann konnte der Abkömmling jener Ahnen sein. Goethe erzählt, er hätte mehr als einen Schluß aufgefunden. Die Bekanntschaft mit Byron, dessen Persönlichkeit und Poesie einen mächtigen Zauber auf ihn ausübten, bestimmte ihn dazu, seinen Euphorion nach diesem zu zeichnen. Sicher ließ ihn die Freundschaft das Richtige verfehlen [1]). In Byron's Wesen liegt ein wühlerischer Skepticismus, ein unbändiger Göttertrotz, die Weltverachtung, die düstere Hoffnungslosigkeit, daneben die Gluth sinnlicher Leidenschaften und die weichste Sentimentalität, welches Alles bereits in der Periode unserer kraftgenialen Dichtung zum Ausbruch kam und jetzt nur mit der scharfsinnigsten Dialektik und mit den glänzendsten poetischen Farben dargestellt wurde. Der Reichthum des Geistes und der Phantasie nahmen Goethe für Byron ein; vermuthlich war auch die Verwandtschaft solcher Dichtungen mit Dem, was ihn selbst ehemals bewegte, für ihn noch immer anziehend. Er sagt, als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit habe er Niemanden gebrauchen können als Byron, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts zu betrachten sei. Byron sei nicht antik, nicht romantisch, sondern wie der gegenwärtige Tag. Auch habe er ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und wegen seiner kriegerischen Tendenz gepaßt, woran er in Missolunghi zu Grunde gegangen [2]). Offenbar sollte die Allegorie jedoch nicht auf einen Dichter hinweisen, der weder antik noch romantisch, sondern auf einen, der Beides war. Goethe konnte nicht übersehen, daß in Byron auch nicht die Spur von jener Denkungsart und Weltauffassung zu finden ist, welche als das Resultat einer durch antike Einflüsse gereinigten und gekräftigten Romantik ihn selbst groß gemacht und durch ihn für unsere Poesie und Cultur überhaupt zum Vorbilde geworden waren. Ist es nicht eine Täuschung, wenn man damit Alles in Ordnung zu bringen meint, daß Euphorion die Klarheit der Mutter und die Innigkeit des Vaters besitze und folglich die Erbschaft des Alterthums und des Mittelalters ver-

---

[1]) Auch Weiße (S. 258) und Düntzer (I, 124) sind dieser Ansicht.

[2]) Eckermann, I, 365.

einige [1])? Dieser Euphorion, der wie ein glitzerndes Irrlicht herumhüpft, hat gewiß keinen Tropfen antiken Blutes, und seine kranke Reizbarkeit steht auch damit, daß Faust in einer gleichen Umgebung die Gesundheit, Klarheit und Energie des Geistes wiedererlangen sollte, vollkommen in Widerspruch. Es ist daher vielleicht eine unrichtige Voraussetzung, daß Goethe die moderne Poesie mit den beiden anderen in einen genetischen Zusammenhang habe bringen wollen. Er fügte nur zu dem Antiken und zu dem Romantischen das Moderne als eine dritte Kunstform hinzu, und da man eben über den Vorrang unter den beiden ersten im Streite war, so wollte er auffordern, die Berechtigung jeder einzelnen anzuerkennen. Dazu paßt auch der Zusatz: Classisch und romantisch sei Alles gut und gleich; es komme darauf an, daß man sich dieser Formen mit Verstand bediene. Man könne auch in Beidem absurd sein [2]). So scheint auch Rosenkranz die Sache aufzufassen [3]); doch läßt sich nicht leugnen, daß man, da Faust, Helena und Euphorion doch eine Familie bilden, berechtigt war, zu erwarten, das Gedicht würde drei Kunstarten schildern, die in einer verwandtschaftlichen Wechselbeziehung stehen, und nicht blos Sinnbilder für die drei Perioden der Poesie in chronologischer Folge vorüberführen.

Die Geschichte eines greisen Dichters hat in der Regel nichts mehr von großen Schöpfungen zu erzählen, welche anregend und leitend auf die nachwachsenden Generationen wirken, sie berichtet nur für Diejenigen, welche ihn, nachdem er von der Weltbühne abgetreten, mit persönlichem Antheil in die Zurückgezogenheit seines Alters begleiten, wie die Herrin aller Dinge, die allmächtige Zeit, auch seine Individualität überwältigt und auflöst. Goethe's physische und geistige Natur widerstand indessen solchen Angriffen mit einer seltenen Ausdauer. Seine Haltung blieb gerade, sein Auge behielt den festen, vollen Blick, seine Stirn hatte keine Falte und sein Lorbeerkranz durfte keine Haarlücke bedecken [4]). Und wenn

---

[1]) Schönborn, a. a. O., 31. Auch Deycks (S. 82) nimmt an, daß von denen, die durch Antikes und Romantisches erzogen wurden, Byron der passendste Stellvertreter für Goethe selbst gewesen.

[2]) Eckermann, II, 157.

[3]) „Goethe und seine Werke", 506.

[4]) Hegel, „Aesthetik", II, 76 erzählt, welchen Eindruck die Büste Goethe's von Rauch auf ihn gemacht. Er schildert das Unwandelbare der festen Gestalt, das gewaltig Herrschende neben der ganzen Fülle der sinnenden, freundlichen Menschlichkeit, die ruhige Hoheit des Alters bei aller Lebendigkeit.

auch seine Ansichten und Gewohnheiten, seine Studien und Dichtungen in mancher Hinsicht ein herbstliches Abwelken verrathen, steht auch wieder Anderes in einer solchen lebenskräftigen Frische da, daß man auf ihn und die Generation, der er nicht mehr gefiel, die Verse Schiller's von dem unbegreiflichen Geschlechte, in welchem das Alter jung und die Jugend alt ist, anwenden möchte. Goethe sagt einmal: Ein alter Mann ist stets ein König Lear [1]), und in der That fehlte es ihm auch nicht an solchen Gegnern, die sich zuerst durch eine enthusiastische Verehrung in sein Haus hineingeschmeichelt und dann den besten Willen hatten, ihm den Stuhl vor die Thüre zu setzen. Es ist natürlich, daß Goethe sich jetzt mehr für die Wissenschaft als für die Poesie interessirte. Von den Jugendgenossen, mit denen er einst liebte und litt, ging einer nach dem andern dahin. Es wimmelte zwar überall von Dichtern, aber er hatte zu ihnen kein Verhältniß. Das reine Blatt, welches die deutsche Literatur in seiner Jugendzeit gewesen, war jetzt gänzlich beschrieben, ja besudelt, und es konnte ihm keine Freude machen, sich mit seinen Versen in irgend eine Lücke einzuklemmen [2]). Die Hauptsache war, daß ihn selbst die Erscheinungen weniger zum Mitleben als zur Betrachtung anregten. Alles, was er dichtete, nahm nunmehr einen lehrhaften Charakter an, ja Vieles erhielt gar nicht mehr eine poetische Gestalt, sondern wurde in Spruchsammlungen, Lehrbriefen, Archiven niedergelegt. Freilich sind die kleinen Sätze über Gott und Natur, Kunst und Welt, Schulthorheit und Lebensweisheit auch als solche ein Schatz, den die Nachkommenschaft nicht immer dankbar, aber recht fleißig benutzt hat. Goethe liebte jetzt die Novelle, in der er irgend ein sittliches Problem oder das seltsame Spiel der Dinge, wobei er sich allerdings oft über die Wichtigkeit der Sache täuschte, in einem kleinen Bilde erschöpfend darstellen konnte. Auch die größte seiner späteren Dichtungen, Die Wahlverwandtschaften (1809) gehören zur symbolischen Didaktik. Die Personen sind, für sich betrachtet, nicht ohne Leben, aber in der Composition gelten sie nur für Zahlen, mit denen der Casuist seine psychologischen und ethischen Thesen berechnet. Die Form, welche sonst die natürliche Frische und Anmuth der Vegetation, des organisch Lebendigen hatte, erstarrt nun oft zu einem Krystalle, in welchem alle Theile mathematisch aus-

---

[1]) III, 47.

[2]) Eckermann, II, 86.

gemessen sind, die Kanten und Flächen in einem glänzenden, aber kalten Farbenspiele schimmern. Inzwischen hatten die Romantiker das antike Princip angegriffen, weil es Kunst und Poesie in einer untergeordneten Sphäre zurückhalte. Sie erklärten nach und nach Alles, was seit 1750 geleistet worden, für unzulänglich; nur ein Kritiker und ein Dichter wurden von dieser Negation ausgenommen und zur Entschädigung mit besonderer Gunst behandelt. Ihre eigene Kritik sollte als eine Fortbildung Dessen erscheinen, was Lessing im Sinne gehabt und nicht vollenden können, und von Goethe hatten sie die gute Meinung, daß er mit seinen Dichtungen zwar auch nur im Vorhofe der ächten Poesie geblieben, daß aber doch in denselben sehr bildsame Elemente lägen. Goethe ließ sich die Huldigungen der Schlegel anfangs gern gefallen. Es täuschte ihn, daß sie auf dem gemeinsamen Boden des Hellenismus zu stehen behaupteten, und für den Dienst, welchen sie ihm damit erwiesen, daß sie seine Werke mit Scharfsinn und Geschmack auslegten, suchte er auch ihre Unternehmungen zu fördern. Als nun aber die neue Schule von der Kritik zur Production überging, als mehr und mehr neben dem Unvermögen in der dichterischen Darstellung auch ein Ideenkreis von sehr zweifelhaftem Werthe zum Vorschein kam, trennte sich Goethe von ihnen, und er war jung genug, verderblichen Richtungen entgegenzuarbeiten. Wir werden später sehen, daß die Romantik sich in zwei oder drei Hauptarten spaltet. Bald suchte der Humor die Erscheinungen und den Gehalt des Lebens in ein Nichts aufzulösen, bald erhob man sich auf den Wachsflügeln eines einseitigen, meistens mit christlicher Frömmelei versetzten Idealismus über alles Irdische, oder man ergab sich, wenn eine solche Abstraction nicht gelingen wollte, einer grundlosen Trauer und einer ziellosen Sehnsucht. Dies Alles wurzelt in der Geringschätzung des Realen, und wenn Goethe schon aus diesem einen Grunde das neue System zuwider war, so hatte er noch weniger Lust, an den Folgen desselben zu participiren, an dem hypochondrischen Unfrieden, der unersättlichen Selbstpeinigung, gegen die er schon als Jüngling gestritten, gegen die er selbst in dem klaren, beruhigten und thätigen Alterthum Schutz gesucht und gefunden. Ihm behagte nicht das kranke Zeug der Autoren, die erst gesunden sollten [1]; er verwarf die moderne Lazarethsprache, die Dichter sollten nicht Aechzer und Krächzer, er

[1] III, 51.

forderte, sie sollten Tyrtäen sein, welche den Menschen mit Muth für die Kämpfe des Lebens ausrüsten [1]). Ferner hatte Goethe an der Poesie der Romantiker deshalb keine Freude, weil sie zwar in der Behandlung des Verses und der Sprache eine bewunderns-werthe Virtuosität an den Tag legten, aber für größere Compositionen kein ausreichendes Talent besaßen und bei den zügellosen Ausschweifungen des subjectiven Beliebens gar etwas darin suchten, alle Form zu untergraben, wovon der Verfall der ächten Kunst eine unausbleibliche Folge sein mußte. Nicht nur die Dichtungsgattungen wurden vermischt, nicht nur die Stylarten, nicht nur Verse und Prosa, sondern das Poetische und Prosaische überhaupt. Der erste Schrecken hierüber wurde Schiller und Goethe von Jean Paul eingejagt, dessen Dichtungen sonst reich genug waren, um der charakterlosen Unform Eingang zu verschaffen [2]). Von den Verirrungen der Romantiker ist besonders in dem Briefwechsel mit Zelter oft die Rede. Goethe schreibt einmal: Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano u. A. arbeiten und treiben es immerfort; aber Alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestalt die Specification, damit ein Jedes ein Besonderes und Bedeutendes werde, sei und bleibe. Es ist keine Kunst, sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen; etwas muß immer daraus entstehen, wie aus dem verschütteten Samen Vulcan's ein wundersamer Schlangenbube entsprang. Sehr schlimm ist es dabei, daß das Humoristische, weil es keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst hat, doch zuletzt in Trübsinn und üble Laune ausartet, wie wir davon die schrecklichsten Beispiele an Jean Paul und an Görres erleben müssen. Uebrigens gibt es immer Leute genug, die anstaunen und Jedem danken, der ihnen den Kopf verrückt [3]).

Nun hat man es Goethe selbst zum Vorwurf gemacht, daß er sich von der Romantik fortreißen ließ und sich unter Anderm mit dem Quietismus des Orientes befreundete. Es ist allerdings wahr, daß er die Lieder seines Westöstlichen Divans (1813—19) nicht mit der gedankenlosen Objectivität eines modernen Ueber-

---

[1]) Eckermann, I, 383.

[2]) „Briefwechsel", I, 170.

[3]) Nr. 128.

setzers, sondern mit Hingebung an ihren Inhalt geschrieben hat. Der greise Sänger flüchtete sich, durch die Welterschütterung der Napoleon'schen Zeit betäubt, in die sonnige, friedliche Heimath der Patriarchen. Die Weite des Glaubens bei der Enge der Gedanken, mit welchen der Orientale sein Wohl und Wehe von dem Fatum hinnimmt, läßt ihn mit einer kummerlosen Heiterkeit in allem Wechsel der Dinge beharren, und dieses selige Gefühl der Freiheit, welches der Mensch genießt, nachdem er ein- für allemal resignirt hat, war es vornehmlich, was Goethe zu Hafis hinzog, dem er dann die zierlichen Gedankenspiele und das duftige Wortgekräusel nachbildete [1]). Ein solcher Quietismus ist dem Unsegen der Heautontimoroumenie gegenüber gewiß einer der unschuldigsten Züge der Romantik. Endlich wird es Goethe verargt, daß er es nicht bei diesem Streifzuge in das Morgenland bewenden ließ, sondern sich bald auch mit anderen Literaturen zu schaffen machte und so die Romantiker in ihrem Streben, sich in den Besitz einer Weltliteratur zu setzen, unterstützte, welche Vielseitigkeit denn endlich die nationale Poesie zu einer völligen Charakterlosigkeit und Unselbständigkeit hindrängte. Goethe unterscheidet sich von den Romantikern dadurch, daß er bei seinem universellen Eklekticismus nie das Alterthum aufgab, sondern nach wie vor dasselbe als die reichste und lauterste Quelle unserer Bildung betrachtete. Hierüber äußerte er sich so: Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Weltliteratur ist an der Zeit. Doch müssen wir nicht denken, das Chinesische wäre es oder das Serbische oder Calderon oder die Nibelungen; sondern im Bedürfniß von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken der schöne Mensch dargestellt ist. Alles Uebrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, soweit es gehen will, uns daraus aneignen [2]). In diesem Sinne bemüht er sich, durch thätiges Eingreifen die Bestrebungen der Romantiker einzuschränken. Er wollte den erkünstelten Talenten, die Alles aus der Tiefe ihres pathologisch erregten Ich schöpften, die sich rastlos abmühten und zu nichts kamen [3]), an Beispielen zeigen, auf welche Weise das wahrhaft Große, ewig Dauernde entstehe. Den Herzensergießungen der kunstliebenden Klosterbrüder setzte er das Leben Winckelmann's

---

[1]) Hegel, „Aesthetik", I, 476; II, 239.

[2]) Eckermann, I, 325.

[3]) III, 89.

(1806) entgegen und hob es hervor, daß die Alten sich stets und unmittelbar in den lieblichen Grenzen der schönen Welt einheimisch fühlten, wo ihre Thätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung fand, während der Neuere sich bei jeder Betrachtung in das Unendliche wirft, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren [1]). In der Uebersetzung Cellini's, in den Erläuterungen zu Polygnot und Philostrat rc. verfolgten Goethe und seine Freunde mit Einseitigkeit, aber nicht ohne einen wesentlichen Nutzen zu stiften, den einen Zweck, dem unbestimmten, subjectiven Idealismus der neuen Kunst die scharf begrenzende Plastik des Alterthums entgegenzuhalten. Mehr als Alles wirkte es jedoch, daß Goethe nun auch die Geschichte seines eigenen Lebens und seiner künstlerischen Entwickelung bekannt machte (1811). Wenn schon die Darstellung der Sturm- und Drangperiode zu manchen wichtigen Vergleichen Anlaß gab, so war namentlich die Italienische Reise (1816—20) geeignet, die mächtige Bildungskraft des Alterthums und den unauflöslichen Zusammenhang, in welchem dasselbe mit unserer ganzen Cultur und Kunst steht, darzuthun. Goethe hat sich bis zu seinen letzten Lebensjahren hin mit der alten Literatur beschäftigt, und Manches machte auf ihn einen so tiefen Eindruck, daß er fast in einen leidenschaftlichen Zustand gerieth; aber was er Theoretisches niederschrieb oder zu dichten versuchte, das konnte doch nicht mehr nach außen wirken. Er las Homer, Plutarch, Tacitus, Aristophanes; vornehmlich fuhr er fort, die Schöpfungen der griechischen Tragiker zu betrachten, wozu ihn die geistvollen Arbeiten von G. Hermann anregten. Einen besondern Reiz hatte es für ihn, nach einzelnen Andeutungen und Fragmenten über Inhalt und Gang verlorener Dramen nachzusinnen. An dieses fortgesetzte Studium knüpfte er das schöne Bekenntniß, daß er und die Neueren sich denn doch kaum erkühnen könnten, gegen die drei großen Tragiker die Augen aufzuheben [2]). So blieb er denn, trotz aller ihm zur Last gelegten Sympathie mit den irrigen Geschmacksrichtungen der Romantiker, wenigstens nach seinen theoretischen Ueberzeugungen der treueste Freund der Hellenen. In dem Alterthume, behauptete er, sei allein für die höhere Menschheit und Menschlichkeit Bildung zu erwarten [3]).

---

[1]) XXX, 11.

[2]) Riemer, II, 641.

[3]) XXXIII, 40.

Er gestand zu, daß es keiner Zeit versagt worden, das schönste Talent hervorzubringen, aber er fügte die äußerst treffende Einschränkung hinzu, daß es nicht einer jeden gegeben worden, es vollkommen würdig zu entwickeln. Die Klarheit der Ansicht, sagt er weiter, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das ist es, was uns entzückt, und wenn wir nun behaupten, dieses Alles finden wir in den ächt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's [1]).

---

[1]) XXX, 468.

Siebente Periode.

(Das neunzehnte Jahrhundert.)

Die Auflösung des antiken Elementes in der romantischen und in der modernen Poesie.

Sechszehntes Capitel.

Die Restauration der Romantik. Der allmähliche Verfall des Ansehens der alten Literatur und Kunst, wie er sich in der Bildungsgeschichte des jüngeren Schlegel darstellt. Anfangs wird der Hellenismus noch gefeiert, aber durch subjective Annahmen entstellt. In der zweiten Periode empfiehlt Schlegel die mystisch-symbolischen Anschauungen der Mythologie zur Fortbildung, jedoch wird sonst dem Realismus und den Formen der antiken Poesie aller Werth abgesprochen. Zuletzt beachtet er nur noch die Platonische Divination, weil sie eine dunkle Ahnung des christlichen Spiritualismus sei.

Die Epoche, bei der wir angelangt sind, zeigt uns eine der denkwürdigsten Revolutionen im Geiste der Dichtung. Die Herrschaft des antiken Principes, welche viele Jahrhunderte hindurch gewährt hatte, sollte aufhören. Und doch hatte sich dieses Princip nicht überlebt; vielmehr war gerade jetzt durch die Meisterwerke der beiden classischen Dichter, welche es in seinem tiefsten Wesen ergriffen, der Werth der antiken Bildung außer Zweifel gesetzt. Die neue Kunstphilosophie hatte ebenfalls das Antike zu ihrer Grundlage gemacht; denn die kritische Philosophie, welche in allen Wissenschaften das Traditionelle stürzte, war nicht nur dem Ansehen der alten Literatur unschädlich gewesen, sondern sie hatte durch Schiller's Vermittelung den von Winckelmann, Lessing und Goethe dem Alterthum abgewonnenen Kunstbegriffen die volle

Geltung verschafft. Auch die Philologie, durch Humboldt und Wolf mit der neuen Literatur in die fruchtbarste Wechselbeziehung gebracht, stand höher als je und richtete sich vornehmlich auf die ästhetische Seite der alten Literatur. So schien das antike Princip, eben weil es jetzt gerade in seiner vollen Kraft und Wahrheit erfaßt und nach allen Seiten ausgebreitet wurde, erst recht die Basis der poetischen Entwickelung werden zu sollen, und daher muß es wol unsere Verwunderung erregen, daß es in dem Stadium seiner höchsten Blüthe plötzlich angefeindet, man kann sagen, vernichtet wurde.

Indessen tritt nur selten eine Erscheinung, als ob sie kein Product der Geschichte wäre, ohne vorbereitende Uebergänge in die Gegenwart. Auch das Romantische hatte sich schon vielfach angekündigt. Seit Klopstock das Gemüthsleben zum Inhalte der Poesie gemacht, zog sich die romantische Sentimentalität durch die Dichtungen der Göttinger hindurch und erflog, wozu nicht erst die Bekanntschaft mit Shakspeare nöthig war, sondern schon Sterne's Anregung hinreichte, ihren Gipfelpunkt in der neuen Humoristik Hippel's und Jean Paul's. Die religiöse und die weltliche Minne, die Ritterlichkeit und andere Züge der romantischen Denkungsart fanden nicht nur als solche Eingang, sondern es wurden auch concrete Lebensbilder aus der Poesie und der Geschichte des Mittelalters durch die Stolberge, durch Wieland und seine Schule erneuert. Herder wies auf das deutsche Alterthum, auf die Dichtungen der romanischen Nationen und der Naturvölker hin und hatte der alten Poesie, wenn nicht den Vorrang, so doch die Alleinherrschaft in der Kunstform entrissen. Schiller endlich mußte nothwendig der neuen Romantik vorarbeiten, nachdem er der naiven Dichtung eine sentimentale mit gleicher Berechtigung an die Seite gestellt. Vorzüglich wichtig war es, daß Hamann im Anschluß an das Christenthum mit solchem Nachdruck den mystischen Realismus und die orientalische Symbolik als den wahren Jungbrunnen der Poesie gepriesen. In der Theorie der Romantiker findet sich oft eine völlige Uebereinstimmung mit seinen Ideen.

Alle diese vereinzelten Momente bedurften nur eines Centralpunktes, um ihre große Macht zu entwickeln. Noch aber dachte Niemand an einen Bruch mit dem Antiken. Vielmehr sehen wir fast alle die Männer, in deren Ansichten und Dichtungen romantische Elemente auftauchten, in offenem Kampfe gegen die neue Kunst und ebenmäßig von den Begründern derselben angefeindet.

Denn jene gingen nicht darauf aus, mit ihren Sympathien für die Romantik die antike Kunst zu beeinträchtigen; sie hielten (vielleicht Hamann ausgenommen, wenn er noch gelebt hätte) dieselbe vielmehr stets für die eigentliche Norm des Geschmackes, mindestens für gleichberechtigt. Die neuen Romantiker dagegen suchten das antike Element gänzlich zu verdrängen.

Jener Centralpunkt für die zerstreuten Regungen der Romantik fand sich ein, als von Fichte (1762 — 1814) und von Schelling (1775 — 1854) eine höhere Ausbildung der kritischen Philosophie versucht wurde. Es genügt, hier darauf hinzuweisen, daß Fichte, um die von Kant angenommene Entzweiung der Idee und der Außenwelt zu entfernen, das reale Dasein in ein Denkproduct des zunächst sich seiner selbst bewußten Ich verwandelte, daß er dann, die Welt als eine Schranke des Ich betrachtend, den Zweck unserer Existenz in das unermüdliche Ringen nach Befreiung setzte, daß er, dem Menschen keinen andern Gott als die lebendig wirkende Ordnung der Dinge und keine andere Religion als die des freudigen Rechtthuns zugestehend, das gesammte Leben in den Begriff der That zusammendrängte. Welchen Aufschwung der Geister er in Jena (1794 — 99) bewirkte, wie er als Herold der Freiheit mit seinen patriotischen Reden zu Berlin (1804 — 5, 1807 — 8) sein System besiegelte: an dies Alles dürfen wir hier kaum erinnern. Auch Schelling ging ursprünglich von Kant aus und schloß an Fichte's Ansichten seine frühesten Untersuchungen. Fichte hatte eine Einheit des Idealen und Realen nur in so fern behaupten können, als sich das Reale im Bewußtsein des Ich in ein Ideales verwandelte. Schelling nahm ein von der subjectiven Denkthätigkeit unabhängiges wahres Sein der Dinge an, hielt aber gleichwol an der Identität des Realen und des Idealen fest, weil die Idee und die Substanz nur als Formen eines absoluten Seins zu betrachten seien. Gott ist nach ihm der absolute Grund des Seins und die Natur, als der Complex alles geistigen und physischen Daseins, ist die Offenbarung des Absoluten. Bei dem Nachweise der Identität glaubte er ebenso wol von dem Idealen, wie Fichte, als von dem Realen ausgehen zu können. Er wählte den letzteren Weg und begründete die Naturphilosophie, in welcher nunmehr die Natur in ihrer ideellen Einheit als ein göttliches Sein und sich nach polarischen Strömungen entfaltendes Leben aufgefaßt wurde. Das weitere Bestreben, dieses System theils der Vermittelung, theils der Trennung wegen an Fichte's und Spinoza's Grund-

sätzen zu entwickeln, die Regsamkeit auf allen Gebieten des geistigen Lebens, als er in Jena auftrat, wo sich ohnehin schon, durch die Heroen Weimars, durch Reinhold, Schmid und andere Interpreten der Kant'schen Philosophie angelockt, viele strebsame, für Kunst und Wissenschaft begeisterte Jünglinge versammelt hatten, sind oft geschildert worden. Am liebsten wird man hierüber Steffens hören, der mit von dem neuen Feuer ergriffen war. Fichte's Idealismus machte den menschlichen Geist, welcher gleichmäßig mit der Aufklärung und Vertiefung des Selbstbewußtseins sich zu einer unendlichen Erhabenheit aufzuschwingen fähig schien, zum Herrn aller Dinge; nach Schelling's Realismus waren alle Schöpfungen der Natur, alle Erscheinungen der Geschichte nur die Entfaltung des einen Absoluten. Die unbegrenzte Herrschaft der Subjectivität und die mystische Verklärung der endlichen Dinge: dies waren die beiden Principe, welche die Begründer der Romantik von der Philosophie auf die Wissenschaften und vornehmlich auf die Künste übertrugen.

In Jena finden wir nun auch gegen Ende des Jahrhunderts den eigentlichen Herd der romantischen Poesie, indem hier die Schlegel, Tieck und Hardenberg der neuen Philosophie zueilten. Wackenroder, der mit Tieck und Hardenberg Umgang gehabt, mochte am wenigsten das Bedürfniß fühlen, sich an die Philosophie anzuschließen. Wollen wir uns nun anschaulich machen, wie die antike Kunst allmählich ihre ausschließliche Berechtigung verlor, wie sie endlich der romantischen weichen mußte, so gibt uns die Bildungsgeschichte des jüngern Schlegel dazu das beste Mittel an die Hand. Wackenroder hatte bei dem völligen Naturalismus seiner Divination und weil er sich hauptsächlich der Malerei zuwendete, kein Verlangen, das Alterthum kennen zu lernen, und keinen antiken Gegensatz in sich zu überwinden. Auch Hardenberg kostete es wenig, seine anfänglichen Sympathien für Homer wie für Schiller aufzugeben. Tieck, als Verfasser des William Lovell (1796), befand sich damals in einer dämonischen Zerrüttung und das Alterthum mußte ihm fremd bleiben, wie er in ihm auch wol nie einheimisch gewesen. So sind denn von den eigentlichen Begründern der Romantik vorzüglich die Schlegel für uns wichtig.

August Wilhelm von Schlegel (1767 — 1845) trat weder so stürmisch auf wie sein jüngerer Bruder, noch war er so einseitig und blieb weit mehr, als gemeinhin anerkannt wird, der antiken Richtung treu. In ihm pflanzte sich das Herder'sche Princip von der Berechtigung aller in sich organisch vollendeten

Kunstformen fort, und so vermochte er es, mit derselben Begeisterung die Plastik der Hellenen zu rühmen, wie das Pittoreske der südlichen Romantiker, wie Calderon, Shakspeare und die Orientalen. Er gab daher nur sein Talent, das Fremde durch Uebersetzungen einheimisch zu machen, in den Dienst der Romantik, und seine Kritik, die nicht entschieden von dem eigentlichen Princip der Schule ausging, bezog sich vornehmlich auf die technische Organisation der Dichtungen, unter welcher Einschränkung ihm eine wahre Meisterschaft zugestanden werden muß. Er konnte bei der Vielseitigkeit seiner vermittelnden Kritik sich immer noch mit einigem Rechte zu Winckelmann's Grundsätzen von dem Schönen bekennen; und wie sehr er auch dieses Princip verwirrte, wenn er selbst das offenbar Unschöne in romantischen Dichtungen dem Geiste nach griechisch fand, wie bestimmt er bisweilen im Sinne seiner Freunde die Kirche, „auf deren Brust die Taub' im Dreieck", zur Chorführerin der in sich selbst verlassenen hellenischen Musen machte: immer behielt er Empfänglichkeit genug auch für das Antike, und so konnte er nach diesem liberalen Standpunkte in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809) das Drama der Alten mit einer Wärme und Freiheit behandeln, deren wir seinen Bruder nur kurze Zeit fähig finden.

Wir wenden uns nunmehr zu Friedrich von Schlegel (1772 — 1829). In seinen Schriften können wir, wie eben erwähnt, mit Leichtigkeit den Weg verfolgen, auf welchem die Umbildung der Kunstansicht vor sich ging. Im Allgemeinen stellen wir gleich voran, daß die so oft wiederholte Ansicht, die Romantiker hätten entschiedener, als es in der classischen Periode geschehen, die Künste auf die Idee des Schönen gegründet und dem reinen Formprincipe gehuldigt, nur unter großer Einschränkung für richtig gelten kann. Dies würde auch dem Alterthume nicht sein Ansehen geraubt haben. Schlegel ging allerdings von dem Begriffe der formalen Kunst aus, aber er erweiterte denselben sehr bald durch die Aufnahme sachlicher Elemente.

So wiederholt er in der Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie die Lehren Schiller's und Kant's von dem freien Scheine der spielenden Einbildungskraft. Er tadelt die Neigung der Zeit zum philosophischen Lehrgedichte. Denn er will zwar zugestehen, daß es Erkenntnisse gebe, welche als ganz persönliche und ihrem innersten Wesen nach eigenthümliche idealische Anschauungen durchaus nicht anders als poetisch dargestellt werden könnten, daß oft nur auf diese Weise ein sittlicher Geist auf

Andere übertragen werden könne; doch seien solche Darstellungen (wie etwa die lyrisch-didaktischen Gedichte Schiller's), obwol dichterisch, von der Kunst des Schönen verschieden [1]). Noch bestimmter sagt er ein andermal: das Wahre sei da, um erkannt zu werden, das Gute zum Handeln, Beides nicht für die Darstellung. — Und doch, wenn in derselben Schrift so oft wiederholt wird, das Schöne sei die angenehme sinnliche Erscheinung des ewig Guten und Göttlichen [2]), wenn es heißt, das Gute wie das Schöne, Beides sei im Wahren begründet, und es sei ein Irrthum und eine Täuschung, wenn man die einzelnen Glieder und Elemente aus diesem Dreiklange des Göttlichen, welche nur in der Verwickelung und Absonderung des einzelnen Daseins getrennt und streitend erscheinen können, auch im Ganzen und im innern Wesen selbst glaubt voneinander reißen und eins unter das andere herabsetzen zu können [3]): sollte Herder nicht darin eingestimmt, sollten aber Kant und Schiller hier noch den reinen ästhetischen Standpunkt, welcher als Eigenthümlichkeit der Romantiker bezeichnet wird, anerkannt haben? In der Folge sehen wir, daß nach Schlegel die Poesie völlig mit der durch das Christenthum erleuchteten Philosophie zusammenfällt. Es war ein beliebter Satz der romantischen Schule, daß sich im Absoluten alle Gegensätze auflösen, daß Moral, Philosophie und Kunst im Grunde dasselbe seien; doch wenn nach dieser Theorie das Wahre und Gute in dem Schönen aufging, so konnte offenbar die Kunst zu dieser Universalität nicht durch eine strenge Absonderung, sondern nur durch die Abstumpfung ihrer Eigenthümlichkeiten gelangen.

Bis zur Herausgabe des Athenäums (1798) schien Schlegel weder geeignet noch geneigt, die Poesie einer Reform zu unterwerfen. Die Abhandlungen, welche er seit 1794 herausgab, ließen nur vermuthen, daß er den Standpunkt gewinnen wollte, auf welchen die Kritik sich seit Winckelmann und Schiller erhoben hatte. Abermals sollten die Grundbegriffe der Aesthetik an den Werken der alten Kunst erläutert werden. In seinem ersten Jünglingsalter, erzählt Schlegel [4]), bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen und Winckelmann's begeisterte

---

[1]) „Sämmtliche Werke" (1822—25), V, 58.

[2]) V, 118.

[3]) V, 165.

[4]) VI, „Vorrede".

Werke seine geistige Welt und die Umgebung, in der er lebte. Er wollte von Winckelmann ausgehen und die Idee des Schönen suchen, die jener mehr geahnt als ausgesprochen habe. Er wollte, nachdem man festgesetzt, einzig das Schöne sei die Grundlage der griechischen Kunst, diese Ansicht dahin erweitern, daß auch Religion, Moral, Politik, das ganze Griechenthum als eine gemeinsame Lebensentfaltung desselben Schönen erkannt würde, wie in Rom sich Alles an das Grundgefühl der Großheit angesetzt. Hierauf beschränkten sich vorerst seine Pläne.

Die Schrift über das Studium der griechischen Poesie (1795—96) entwickelt den Geist des Alterthums nicht gründlicher, als es eben Herder und Schiller gethan. Zuerst wird eine sehr wortreiche Klage (zu welcher das Jahr 1795 nicht mehr, und im Hinblick auf unsere modernen Dichter können wir hinzufügen, die Gegenwart noch nicht berechtigte) darüber angestimmt, daß Charakterlosigkeit, Verwirrung und Anarchie der Charakter unserer Poesie seien, daß man nur Effect begehre, daß man von Begierde zu Genuß taumele und im Genuß nach Begierde verschmachte. Die neuere Poesie habe darin ihre Eigenthümlichkeit, daß sie ein Uebergewicht des Charakteristischen oder des subjectiv Interessanten zur Darstellung bringe, und daß sie auf ihr originellstes Erzeugniß, ihren Stolz und ihre Zierde, auf das philosophische Lehrgedicht ihre größte Kraft verwendet. Die Wirkung einer solchen Kunst sei jedoch sehr verschieden von der der Alten; ihr endliches Resultat sei: die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonirenden Weltall, dessen tragische Verworrenheit sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegele. Shakspeare wird hier keineswegs gerühmt, vielmehr über Gebühr eben als der Dichter des Unfriedens, der Weltverwirrung, des Häßlichen und Gräßlichen getadelt [1]). Nur Ein Heilmittel gebe es: von dem Interessanten müsse man zum Schönen, vom Individuellen zum objectiv Gültigen vordringen. Es ergehen ermuthigende Aufforderungen an Goethe, der zwischen den Alten und Shakspeare in der Mitte stehe, die zur Revolution reife Kunst einem goldenen Zeitalter entgegenzuführen. Dann folgen weitläufige Erörterungen über die Harmonie und die freie Menschlichkeit der Griechen: Dinge, die von Schiller mit mehr Bestimmtheit und von Herder mit einer reicheren historischen Begründung behandelt waren. Der Schluß fügt in

---

[1]) V, 69.

Herder's Weise die Ermunterung hinzu, daß man die Griechen verehre, nicht nach dem Buchstaben, sondern im Geiste und in der Wahrheit.

Trotz der Begeisterung und Ehrfurcht, mit welcher Schlegel in den Schriften seiner ersten Periode von den Alten spricht, erscheinen in ihnen doch schon die Vorboten des Abfalls. Er schildert nicht, was sie gewesen, sondern was sie nach seiner Meinung eigentlich hätten sein wollen. Ihn bewegt ein anderer Geist, was ihm vielleicht noch ein Geheimniß war, und es sind nur die eigenen, mit glänzenden Farben ausgemalten, aber sehr unklaren Vorstellungen, was er an den Griechen verehrt. Als er seine Werke herausgab (1821), konnte er daher seine Freude darüber aussprechen, daß schon in den Erstlingen seines Geistes die späteren Einsichten ahnungsvoll hervorgeschimmert. Einige Beispiele werden dies deutlich machen.

In dem Aufsatze: Vom künstlerischen Werthe der alten griechischen Komödie (1794), welcher den Zweck hatte, auch Aristophanes zu seinem Rechte zu verhelfen, da die Tragiker schon so lange in Ansehen standen, wird die Komödie außerordentlich hoch gestellt, weil schöne Freude der höchste Gegenstand der schönen Kunst sei. Die geistige Freiheit sei das begeisterte Gefühl und Mitgefühl von der unendlichen Lebensfülle und überströmenden Schöpferkraft der Natur; sie sei dem Menschen ein Bild von dem vollkommensten inneren Dasein des unendlichen Wesens. Mit dieser Freude erzeuge sich eine schrankenlose Freiheit und aus diesem Bunde folge die freieste Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Kunst [1]). Diese Sätze lassen bei ihrer Unbestimmtheit eine mannichfache Auslegung zu. Man kann sich bei ihnen auch in Bezug auf Aristophanes etwas denken, aber es liegt in ihnen zugleich ein geheimer Sinn, der nur noch nicht wagt in eigenen Formen hervorzutreten. Schon wird die Komödie als ein Ausdruck der „religiösen Empfindung" angesehen, als ein Festspiel des Dionysos, „des Gottes der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung". Wie leicht ließ sich später feststellen, daß die attische Komödie jene Freude und Freiheit doch nicht in ihrer rechten christlich-romantischen Tiefe ausgebildet, daß sie doch nur rohe Saturnalien dargestellt und daß daher das Antike durch ein anderes Kunstprincip ersetzt werden müsse. So pries er denn später an Calde-

---

1) IV, 27.

von die christliche Verklärung der erleuchteten Phantasie, welche sich in dem romantischen Lustspiele thätig zeige.

Es wäre zu ermüdend, die zahlreichen Stellen anzuführen, in welchen das Antike immer durch Unterbreitung romantischer Ideen getrübt wird. Es leuchtet auch so schon ein, daß Schlegel aufhört, die alten Kunstwerke nach ihrem eigenen Charakter zu beurtheilen, und die Mystik zum Maßstabe ihres Werthes macht. Wenige Sätze werden uns diesen Uebergang vollständig darthun: In der Diotima (1795) sagt er, die allgemeine Grundlage des alten Götterdienstes war eine Vergötterung des materiellen Lebens; die höheren geistigen Ideen, welche zerstreut darin liegen, bilden nur die einzelne Ausnahme, das geheime bessere Saatkorn auf dem wilden Acker der Sinnlichkeit [1]). Er macht es sich nun vorzugsweise zum Geschäfte, diesem Saatkorn nachzuspüren. Er weiß Aristophanes und Theokrit zugleich zu rühmen und zu strafen. Er spricht mit Entzücken von Homer und muß ein andermal doch bekennen, daß derselbe eigentlich nicht erhaben sei, weil er sich nirgends zum Begriff oder Gefühl des Unendlichen erhebe [2]). Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt er, noch zwischen Creuzer'schen und Voß'schen Ansichten schwankend, in der Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen (1795 — 98) die Keime des siderischen Naturglaubens und der mystischen Symbolik in den Hymnen und Lehrgedichten. Empedokles, das Vorbild des erhabenen Lucretius, wird neben Homer gestellt, die, einzeln unvollendet, einander ergänzen wie Inhalt und Darstellung. In der Geschichte der lyrischen Dichtkunst (1795) wird auf eine herrliche Weise die Milde und Großheit des dorischen Styles geschildert, aber auch hier gibt es schon die Einschränkung, daß das Schönheitsgefühl, welches dem gesammten Leben und Dichten zum Grunde gelegen, einseitig und ungenügend gewesen, daß die Bildung des Stammes nicht zur Vollendung gediehen, da die zerstreuten Lichtspuren der Mysterien und die neue Geistesbahn des Pythagoras oder Sokrates keine tiefere Erkenntniß der Wahrheit habe aufschließen können [3]).

Mit der Herausgabe des Athenäum (1798) kamen die Erkenntnisse völlig zum Durchbruch und die neuen reformatorischen

---

[1]) IV, 94.

[2]) III, 27.

[3]) III, 313.

Ansichten entschleierten sich ohne Rückhalt. In dem berühmten Gespräche über die Poesie (1800) findet sich die Proclamation des romantischen Principes. Schlegel verbindet Fichte's Idealismus und Spinoza's Realismus (doch mit Verwahrungen gegen die Ueberhebung des Ich und gegen den Pantheismus) und construirt aus ihnen die Idee des Schönen. Das Durchleuchten des Geistes in den Erscheinungen der Natur und des Lebens verschaffe dem Dichter eine neue Welt von Bildern und Symbolen, eine Mythologie, die höhere Auffassung des Geistigen selbst gebe der Kunst einen neuen höheren Inhalt. Die Grundlage, heißt es, auf welcher alle Kunst und Poesie beruhe, sei die Mythologie. Der tiefste Schaden und Mangel aller modernen Dichtkunst bestehe eben darin, daß sie keine Mythologie habe. Das Wesentliche der Mythologie liege aber nicht in den einzelnen Gestalten, Bildern oder Sinnbildern, sondern in der lebendigen Naturanschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt. „Zu einer solchen lebendigen Naturanschauung führe uns die Wissenschaft zurück, sobald sie die rechte geistige Tiefe und Quelle der inneren Offenbarung erreicht habe.“ Den Anfang und ersten Anstoß der intellectuellen Bewegung enthalte und gewähre uns der Idealismus (Fichte's), der aber in seiner Einseitigkeit selbst den eigenen Gegensatz hervorrufe und wieder zu jenem alten Systeme der Einheit (Spinoza's) führe, welches die eigentliche Grundlage und das natürliche Element der productiven Einbildungskraft, der Quelle und Mutter aller symbolischen Dichtungen, bilde. Solch einen grenzenlosen Realismus habe man in Aussicht, da in der neuen Naturwissenschaft die wunderbarsten Offenbarungen von allen Seiten hervorbrechen [1]). Bei dem oberflächlichen Gewohnheitsdichter seien die Bilder von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, von der grünenden Erde sammt ihren Gewächsen und Gebilden ꝛc. nichts als ein leerer und eitler Schmuck; dem wahren Dichter, Denker und Seher dagegen werden sie zu tiefsinnigen, bedeutungsvollen Symbolen. Dies fällt ganz mit den Ansichten Hamann's zusammen, denn schon nach ihm ist die Natur und die Poesie das Wort Gottes in Bilderschrift. Wenn nun Schlegel die Mythologie zur Symbolik der Natur rechnet, so geht er, wie die physikalische Erklärung der Mythen ja auch sonst in alten und neuen Zeiten ihre Freunde ge-

---

[1]) V, 274.

funden hat, von der Voraussetzung aus, daß die Götter- und Heldensagen nur Sinnbilder für die Elemente und Kräfte der Natur, für das Spiel der Harmonie und des Widerstreites in ihrem Schaffen und mithin eine phantasievolle Darlegung der Geheimnisse Gottes sind.

In der Dichtkunst selbst unterscheidet Schlegel nun drei Arten und drei Grade. Die niedrigste ist die Poesie des Leiblichen oder die materielle Dichtkunst, welche sich mit dem wirklichen Leben beschäftigt und die Spiele des inneren Daseins im Kampfe mit der äußeren Welt treulich abbildet. Ihre Formen seien das Drama, der Roman und die Satire, ihr idealischer Gipfel die Tragödie. Höher stehe die Poesie der Seele, welche nicht mehr das wirkliche Leben schildere, sondern aus dem Elemente uralter ewiger Phantasie schöpfend, die Sagen der Vorwelt von Helden und Göttern in epischen und symbolisch-didaktischen Dichtungen behandle, wobei sich die geistige Bedeutung und die lebendige Darstellung gegenseitig vollständig durchdringen. Endlich sollte sich die Poesie von diesem Seelenelemente der Mythologie zu dem Spiritualismus aufschwingen, indem sie sich mit den ewigen Geheimnissen der Offenbarung erfüllt; für diese Poesie der Begeisterung sei die lyrische Gattung, der Hymnus, die eigentliche Form [1].

Den Namen Spiritualismus hat Schlegel für diese Kunstansicht selbst gewählt, und die Sache findet sich schon in der ältesten seiner Abhandlungen: Ueber die Grenzen des Schönen (1794), welche nur noch nicht Epoche machte, weil man damals auf die prophetischen Andeutungen so wenig vorbereitet war und ihnen keine nachhaltige Wirkung beimaß. Mit jener Theorie scheint es nun in Widerspruch zu stehen, daß man Schlegel's Eigenthümlichkeit in der humoristischen oder ironischen Lebensauffassung findet, wie denn auch Hegel mit einiger Bitterkeit Herrn von Schlegel als den Erfinder der Ironie bezeichnet. Die Ironie, über welche wir uns in der Folge verständigen, ist allerdings ein Ergebniß der Romantik. Hegel sagt hierüber ganz treffend: Auf der

[1]) V, 320. Die von Gervinus (V, 622) getadelten Eintheilungen (bei Schlegel I, 82) sind nur eine undeutliche Wiederholung dieser Bestimmungen. Schlegel bezieht sich auch sonst auf die Unterscheidung der Poesie nach dem Leiblichen, dem Seelenhaften und dem Geistigen, welche dem ἄνθρωπος σαρκικός, ψυχικός und πνευματικός des Neuen Testamentes und der Platoniker entsprechen.

Höhe jenes Fichte'schen Idealismus, nach welchem die Welt nur ist, was das Ich aus ihr macht, und alles objectiven Werthes und Bestandes ermangelt, fühlt sich die Ironie ebenso angeregt wie berechtigt, die Außenwelt zu vernichten und alles Ernste und Heilige zu verspotten [1]). Dies hat jedoch mehr auf Andere als auf Schlegel Bezug. Denn der Letztere legte seiner Lebens- und Kunstphilosophie zwar den Idealismus zu Grunde, doch hat er das Urgeistige nicht zu den subjectiven Gedankendingen gerechnet, wie er denn auch der Philosophie Fichte's zwar bedeutende Folgen, aber nie einen allgemeinen eigenen Werth zuerkannte und gleichmäßig den Realismus nicht mit Schelling's, sondern mit Spinoza's Autorität belegte. Schlegel blieb daher nicht bei jener Ironie stehen; als eine höhere Stufe der Entwickelung betrachtet er vielmehr jene mystische Theosophie oder Pansophie. Nach ihm hat der dichterische Idealismus zwei Richtungen: er vernichtet entweder das Irdische, als ein Untergeordnetes und beziehungsweise Gehaltloses, mittels der Ironie, oder er erhebt sich in das Gebiet des rein Geistigen. Demnach waren auf der einen Seite Cervantes, Sterne, Jean Paul, Ariost, Shakspeare als die verneinenden Geister, auf der andern positiven Dante und Calderon die Lichter am neuen Himmel. Zuletzt glaubte Schlegel selbst mit seiner Lebensauffassung das Gebiet des Spiritualismus betreten zu haben, und auf diesem Standpunkte der völligen Weltüberwindung legte er auch auf die Ironie keinen Werth mehr. Er mag also, wie Hegel angibt, zwar der Erfinder der Ironie gewesen sein, aber sie galt ihm doch immer nur für eine Uebergangsstufe zu dem Spiritualismus. Beide Hauptrichtungen der neuen Kunst, die Ironie oder den Humor und die Mystik, muß man im Auge behalten; dies ist von der größten Wichtigkeit für die Beurtheilung der romantischen Poesie, da die Dichter, im bestimmtesten Hinblick auf jenen Gegensatz das eine oder das andere Element ausbildend, sich in zwei Gruppen absondern, deren eine die ironische Darstellung einer nichtigen Existenz verfolgt, während die andere eine gläubige Verherrlichung des übersinnlichen Geheimnisses erstrebt.

Den hohen Ideen der romantischen Kunstlehre war das Alterthum offenbar nicht gewachsen. Schlegel rühmt auch jetzt noch die Griechen, aber er leiht ihnen, was wir schon früher fanden,

---

[1]) „Aesthetik", I, 86.

seine Gedanken. So übertrug er seinen Spiritualismus auf die Orphische Mystik und auf die Platonische Theologie. Er ehrt die Griechen mit der Voraussetzung, daß man in Eleusis Ansichten der Natur gehabt, welche den heutigen Forschern, wenn sie dazu reif wären, ein großes Licht anzünden würden [1]). Dem mythologischen Epos wurde der Rang der seelenhaften Poesie zugestanden; ja, Schlegel wünschte zur Ergänzung der modernen Natursymbolik, welche der Realismus Schelling's in Aussicht gestellt, die Mythologie in die Romantik hinüberzunehmen, doch sollten ihr die Enthüllung der eleusinischen Geheimnisse und die neue Philosophie erst Glanz, Bedeutung und das rechte Leben verschaffen [2]). Die Mythologie des Orients und die nordische Göttersage empfahl er ebenso der sorgsamsten Beachtung; und da die Verjüngung überall von denselben Ideen ausging, so entstand jene Vermischung der Sagen, welche der Phantasie und dem Tiefsinn der Poeten willkommene Schätze darbot, aber bei vielen Philologen als eine unerhörte Barbarei in schlechtem Andenken steht.

Es findet sich in diesem Gespräche über die Poesie sogar die Ansicht, daß eine Vereinigung des Antiken und Modernen möglich und rathsam sei, natürlich mit der Einschränkung, daß man nicht den Buchstaben, sondern den Geist der alten Poesie aufnehmen müsse [3]). Schlegel abstrahirt aber von so vielen Eigenheiten der Dichtungen, daß der Rest doch wol nur sein eigener Geist ist. In geradem Widerspruche mit dem Wesen der antiken Dichtkunst steht die Misachtung ihrer Formen und der Form überhaupt. Der Romantiker hielt es für hinreichend zur Hervorbringung eines Kunstwerkes, wenn das Gefühl für das Ewige, wenn Liebe, Sehnsucht, Glaube, Begeisterung, oder wie man sich sonst ausdrückte, das Herz und die Phantasie entzündete. Die willkürlichste Unordnung in der Darstellung rühmte man als den großen Witz der romantischen Poesie und setzte sich über die poetischen Constructionen der Alten weg, wie über ihre Theorie. Das antike Drama hat Schlegel, wenn er auch Sophokles zu ehren scheint, wol im Ganzen jener materiellen Art der Dichtkunst zu-

---

[1]) V, 281.

[2]) V, 272.

[3]) V, 314.

geordnet, welche sich nicht über die Wirklichkeit, das in irdischem Wesen befangene Treiben und Leiden der Menschheit erhebt. Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen, heißt es mit einem Seitenblicke auf die antike Tragödie und auf die Studien Schiller's und Goethe's, macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen, und wenn ihr den alten Kram auch millionenmal durcheinander würfelt und übereinander wälzt. Das ist nur der sichtbare äußere Leib und, wenn die Seele erloschen ist, gar nur der todte Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funke der Begeisterung in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe [1]). Dies ist die romantische Coalition des Witzes und der Liebe, welche Werke, wie der Alarcos und die Lucinde, schuf, über deren Glorie die Freunde des Antiken sehr erstaunt, aber nicht erfreut waren. Schlegel meint in Bezug darauf, daß das Antike dem Geiste nach mit dem Modernen verbunden werden solle: man werde gewiß nichts dagegen haben können, wenn er Metrum und dergleichen, ja sogar Charaktere, Handlung und was dem anhängt, den ganzen Inhalt und Stoff, sowie auch die äußere Form, nur für den Buchstaben halte. Das innere Wesen ist dann natürlich wieder nichts Anderes als die mythologische Symbolik. An eine solche Regeneration des Alterthums knüpft Schlegel die glänzendsten Verheißungen: Wenn erst der innere Natursinn der alten Götter- und Heldensage als Riesenstimme der Urzeit auf dem Zauberstrome der Phantasie zu uns herübertönend, durch den Geist einer selbst lebendigen und auch das Leben klar verstehenden Philosophie uns näher enthüllt und auch für uns wieder erneut und verjüngt sein wird; so kann es möglich sein, Tragödien zu dichten, in denen Alles antik und die dennoch gewiß wären, durch die Bedeutung den Sinn des gegenwärtigen Zeitalters zu fesseln [2]). Goethe's Iphigenie muß ihm dagegen eine ganze Kleinigkeit gewesen sein.

Zu den bedeutendsten Werken Schlegel's gehört seine Geschichte der alten und neuen Literatur (1815), die aus Vorlesungen entstand, welche er 1812 in Wien gehalten. Sie wurde allenthalben, auch im Auslande, mit großem Interesse aufgenommen, zeigt aber in der That schon ein Ermatten des Geistes. Die Hypothesen

[1]) V, 270.
[2]) V, 317.

haben vielleicht eine größere Einseitigkeit, aber sie treten nicht mehr mit der frühern Kühnheit auf und aus der Sprache verliert sich das stürmische Feuer. Zum ersten Male erhielt man eine zwar nur skizzenhafte, doch nach festen Gesichtspunkten geordnete Geschichte der gesammten Poesie; es sollte eine von den ältesten Zeiten bis zur gegenwärtigen Epoche hin zusammenhängende und auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Thätigkeit in diesem Theile des geistigen Lebens als das Band erscheinen, welches alle Völker umschlingt. Dabei hätten jedoch nach Schlegel's Darstellung die Griechen keine sehr bedeutende Rolle gespielt, und die Romantik bricht nunmehr gänzlich mit dem Alterthume.

Schlegel tadelt die alte Betrachtungsweise der Kunst nach Gattungen und Formen; er will eine Theorie der Dichtung nach ihrem Inhalte entwerfen. Da alle Philosophie und alle Geistesregung sich zu dem Lichte des katholischen Glaubens hinwenden müsse, so sei der Werth der Kunstwerke danach abzumessen, ob in den Hervorbringungen die Ahnungen und die Erkenntnisse jener Erleuchtung zur Erscheinung gekommen. Die Kunst der neueren Völker habe den rechten Anfangspunkt getroffen. Denn das Ritterthum vereinigte in sich den nordischen Geist der Nationalsage und das Christenthum, indem durch Vermittelung der Bibel der unsichtbar waltende Geist des Christenthums die Dichtungen durchdrang und andererseits die orientalische Sinnbildlichkeit der heiligen Schrift selbst den allegorischen Ausdruck der Rittergedichte bestimmte. Ihr Licht müsse in die Poesie des 19. Jahrhunderts zurückkehren, nachdem die Welt über fünfhundert Jahre lang zwischen verfehlten Bestrebungen rathlos und erfolglos herumgeworfen worden.

Diese Idee zeigt uns Schlegel's Ansichten nicht gerade in einem neuen Stadium, aber neu war die übertriebene Einseitigkeit, mit der er sie anwendete. Zur Würdigung der alten Literatur blieb ihm fast nichts mehr als der negative Maßstab des Unchristlichen. Er geht über das Bedeutendste mit flüchtigen Bemerkungen hinweg, und wo er nicht tadelt, da thut er es mehr aus Schonung, als weil er von dem Werthe irgend welcher Dichtungen überzeugt ist; doch um nicht Alles zu verwerfen, gesteht er dem Sophokles einen Kranz zu [1]), welcher doch das göttliche Geheimniß geahnt, eine geistige Verklärung der Mythologie und die Harmonie einer Welt-

[1]) I, 45.

ordnung in sich getragen. Ueber die einst so gefeierte Mythologie findet sich jetzt eine Ansicht, die richtiger als die frühere symbolische, aber wegen ihrer Einseitigkeit ebenso oberflächlich wie ungerecht ist, nämlich die, daß, von Homer's naiver Unwissenheit abgesehen, die Mythologie der Alten nicht blos gegen einzelne sittliche Begriffe anstoßend, sondern dem Innersten ihrer Ansicht nach materiell, durchaus verwerflich und ungöttlich gewesen [1]. Auch die Natursymbolik fiel im Preise und die Naturwissenschaften selbst wurden nicht mehr mit der früheren Begeisterung gepriesen, weil sie die Jünger Schelling's zu materialistischen und pantheistischen Irrthümern verleitet. Der alte Lucretius verlor ebenfalls allen Beifall, der ihm früher gespendet worden, da er nur wissenschaftliche Erkenntnisse dargestellt habe. Wollte aber dennoch die Kunst fortfahren, in den mystischen Tiefen der Natur einen mythologischen Realismus zu suchen, so lagen nunmehr die zwar ungeschlachten, aber weit minder zweideutigen Symbole der Aegypter, Parsen, Inder und der nordischen Völker näher; denn während die griechische Götterlehre sich in eine menschliche Heldenwelt und in Prosa aufgelöst, drangen, so heißt es, die anderen wenigstens bis zur Schwelle der Offenbarung vor, und in den orientalischen wie in den nordischen Naturdichtungen liegen die Anticipation der Wahrheit und die Uebergänge zu ihr [2].

Nachdem Schlegel so den Werth der alten Literatur herabgesetzt, konnte er auch die Restauration der classischen Studien im 15. Jahrhundert und die mit ihr verbundene kirchliche Reformation nur als eine Verirrung ansehen. Er sagt, die Bekanntschaft mit der alten Literatur bereichere nur das irdische Wissen und habe, wo sie sich vordrängt, was uns selbst die katholischen Dichter Italiens zeigen, nur einen störenden Einfluß ausgeübt. Keinem als Plato hätte man folgen sollen. In seiner Philosophie zeige sich die höchste Geistesblüthe der Alten. Er habe mit seinen übersinnlichen Ideen eine erhöhte Vernunfterkenntniß begründet, die Lücken jedoch, welche zwischen seinen Anschauungen und den klaren Mittheilungen der Offenbarung blieben, nur mit orientalischen Bildern ausfüllen können. Ihm gegenüber stehe Aristoteles mit seiner endlich begrenzten Vernunft und Erfahrung, die, einer hö-

---

[1] I, 65.

[2] I, 110, 254.

heren Erkenntniß unfähig, sich in den Kram der Wörter und Formen verliere.

Als man nun im 15. Jahrhundert den Fehler machte, daß man den kürzeren Weg des Glaubens verschmähte und den langen und gefahrvollen durch die Literatur und Philosophie der Alten einschlug, bewegte sich das geistige Leben um das Platonische und Aristotelische Element der Philosophie. Auch das System Plato's habe sich zwar nicht ohne jene orientalische Schwärmerei fortgepflanzt, zu welcher eine ahnende, doch unzulängliche Vernunft stets verführe, doch hatte jede neue Entwickelungsstufe nur in dem Grade Werth, als sie den Platonismus immer geistiger und reiner auffaßte und zur christlichen Erleuchtung heranbildete. Schlegel verfolgt nun von der Reformation ab bis zur Gegenwart die Geschichte jener beiden Elemente, an die sich die Kunst und die gesammte Cultur knüpft. Die Reformation habe wie die Aufnahme der alten Literatur entschieden nachtheilig gewirkt, weil sie jene Platonisch-orientalische Philosophie, die im 15. Jahrhundert die reifsten Geister Italiens und Deutschlands erfüllte, unterdrückte, dagegen die Aristotelische todte Scholastik, die in Frankreich und England heimisch geworden, in immer neuen, aber stets unfruchtbaren Formen fortpflanzte und jene hellere Erkenntniß zwar tüchtig begabten, doch ungebildeten und verlassenen und darum zu mancher Schwärmerei verirrenden Volksschriftstellern überließ. Selbst für die classischen Studien hatte die Reformation die traurige Folge, daß man in den Geist des menschlich umgrenzten Heidenthums zurückging, eine Verbindung mit der christlichen Cultur weder fand noch suchte und das tiefere Verständniß der alten Schriften verlor. Auch den Dichtern habe die Bekanntschaft mit dem Alterthume geschadet, wie Tasso und die ganze italienische Poesie beweise, sogar Camoens in dem unabhängigen Westen, wo erst Calderon fähig war, die Mythologie zu verklären.

In Deutschland verjüngte sich die Aristotelische Philosophie in einer Reihe gleichartiger Irrthümer bis zu Leibnitz, der nur Epikur's Atome beseelte, bis zu Kant, der sich mit todten Begriffen herumschlug, bis zu den aus seiner Skepsis hervorgegangenen Irrlehren Jacobi's, Fichte's &c., die sich nun alle vernichten und das Reich an den rechten Erben abtreten müßten, — an Hardenberg.

Auf der andern Seite setzte sich die Platonische Mystik durch J. Böhme bis in das 18. Jahrhundert fort, durch den Mann

der erleuchteten Phantasie, dem jedoch auch noch die letzte Klarheit gefehlt. Die neuere Philosophie und Kunst hätten sich wenigstens auf den Platonismus Winckelmann's gründen sollen. Nun könne man sich nur an den wenigen Suchenden des 18. Jahrhunderts erfreuen, an Lavater, Hamann, Lessing, Stilling, Claudius, Stolberg, während Wieland ganz verirrte, Herder nicht genug erleuchtet war, Klopstock das Mittelalter übersprang, Schiller im fragmentarischen Ideenreichthum ohne höhere Vollendung blieb, kurz, während Alles, was wir auf dieser Seite finden, keinen höheren Anspruch machen kann als den auf Entschuldigung. Aber auch die Romantiker seien noch nicht auf dem rechten Wege; sie müßten von Shakspeare, dem Dichter des Räthsels und des Unfriedens, sich zu dem Dichter der Klarheit und Harmonie, zu Calderon hinwenden. Denn an diesem könne man kaum etwas tadeln, außer daß er das Räthsel des Lebens nicht mit der Tiefe Shakspeare's charakterisirt und uns fast immer gleich von Anfang an in das Gefühl der Verklärung versetzt.

So sähen wir denn den Zeitpunkt gekommen, wo die gesammte alte Kunst und was sie in unserer eigenen Dichtung hervorgebracht, als ein Aristotelisches Buchstabenwesen und todtes Machwerk verworfen wurde. Die reiche Cultur der Griechen hatte nichts Rühmliches aufzuweisen als einige mystische Philosopheme und den divinatorischen Idealismus, die jedoch nicht einmal aus den Schriften der Alten nach ihrer Wahrheit erkannt, sondern nur vorausgesetzt und willkürlich gedeutet wurden. Schlegel dachte allerdings an eine Uebersetzung Plato's, er überließ aber diese Arbeit seinem Freunde Schleiermacher, der ihr in jeder Hinsicht mehr gewachsen war.

Siebzehntes Capitel.

Warum sich das romantische Ideal in Kunst und Leben nicht von dem Classicismus hätte absondern sollen. Vergleichung beider Gegensätze in Betreff der Lebensauffassung als des Gehaltes der Poesie (die Momente der Ironie, der Verzweiflung und des Nihilismus) und in Betreff der Darstellung (die Reproduction des mittelalterlichen Realismus und die Auflösung der Plastik). Worin der Classicismus wirklich unvollendet geblieben und worin dagegen seine Stärke lag. Verhalten der Hellenisten bei den Angriffen der Romantiker.

Wenn die Romantiker das Alterthum seines Ansehens und Einflusses zu berauben suchten, so handelte es sich nicht blos um den Wechsel eines obersten Grundsatzes und der idealen Anschauungen in Kunst und Poesie, sondern es trat die Lust zu einer Reform hervor, welche in allen Wissenschaften, in Religion, Denkungsart, Sitte, ja sogar in den Grundlagen des kirchlichen und staatlichen Lebens eine völlige Umwandelung hervorbringen wollte. Man bezeichnet es als eine Eigenthümlichkeit der Romantiker, daß sie nach einer Einheit der Kunst und des Lebens gestrebt. Religion, Poesie, Leben: Alles sollte sich durchdringen, Jedes in dem Andern aufgehen. Hier fehlt jedoch der Zusatz, daß der Mittelpunkt und die Seele dieses Bundes eben der romantische Idealismus war. Denn eine Verschmelzung der Poesie und des Lebens, das Verlangen, zwischen dem Inhalte der dichterischen Darstellungen und den hervorragenden Ideen der allgemeinen Cultur der Zeit die innigste Wechselbeziehung herzustellen, war auch dem classischen Alterthume nicht fremd gewesen und Schlegel selbst hatte ja die Schönheit als die gemeinsame Grundlage der Künste und des Lebens bei den Griechen anerkannt; eine solche Verschmelzung mußte doch, wie es kaum anders sein kann, auch den neueren deutschen Dichtern im Sinne liegen, und die letztvergangene Periode verdankte ihren Ruhm größtentheils dem Umstande, daß ihre dichterischen Schöpfungen das Zeitalter zu einer umfassenden Humanitätsbildung anregten, daß sie nicht nur einen hohen Kunstwerth hatten, sondern auch einen unerschöpflichen Schatz von ächter Lebensweisheit und vielseitiger Weltbetrachtung darboten. Nicht die Kunst, sondern diese christliche Kunst war es also, deren Begriff alle Zustände und Bestrebungen durchdringen sollte.

Die gänzliche Umbildung des Zeitgeistes, namentlich wenn

derselbe sich in zusammenhängender Stufenfolge entwickelt und Jahrhunderte hindurch in mannichfaltiger Verzweigung befestigt hat, war ein so großes Unternehmen, daß die Geschichte seit der Reformation nichts Gleiches aufzuweisen hat. Zwar kam nur ein Theil zur Ausführung, aber daß doch so Vieles gelang, müßte uns unbegreiflich sein, wenn wir es als das Werk weniger Männer zu betrachten hätten und nicht vielmehr hier wie sonst das günstige Zusammentreffen vieler Umstände mit in Rechnung bringen dürften.

Zunächst wollen wir uns die beiden Gegensätze, um welche der Streit entbrannte, nach ihrer Beziehung zu den Zuständen des Zeitalters vergegenwärtigen. Die Romantiker hatten für ihre Reformen kein historisches Vorbild und keinen Anknüpfungspunkt als das um Jahrhunderte zurückliegende Mittelalter. Nach längst verschwundenen Zuständen des Volks- und Staatslebens entwarfen sie sich für die Gegenwart ein Bild des Realismus, welcher der vollkommenste Abglanz ihrer mystischen Ideale sein sollte. Doch abgesehen davon, daß Ideen, auch wenn sie in verschiedenen Zeitaltern wiederkehren, sich mit den andern Richtungen derselben ausgleichen müssen und sich aus den besonderen materiellen Elementen immer einen andern Körper bilden, daß sie nur, wenn auch in den äußern Bedingungen eine völlige Gleichheit herrscht, in derselben Form zur Erscheinung kommen könnten und folglich diese Reformen der Gefahr eines groben Anachronismus ausgesetzt waren, konnte auch das Princip selbst sich jetzt noch weniger behaupten als im Mittelalter. Wir haben früher gezeigt, daß damals der Protestantismus in Verbindung mit den classischen Studien ein nothwendiges und heilsames Correctiv der Romantik war.

Die Sache lag jetzt nicht anders. Dem Christenthume zwar kann Niemand das Recht absprechen, sich in jedem Zeitalter an die Spitze der Lebensentwickelung zu stellen; wird es aber nicht zugleich mit dem Bewußtsein erfaßt, sondern wirkt es nur als ein Instinkt des Herzens, so ist es ihm unmöglich, sich vor Verirrungen zu schützen. Der neuere Romanticismus trat als eine Philosophie auf, und doch bezeigt schon der Umstand, daß er sich mit den Künsten in Verbindung setzte, die Neigung, das Bewußtsein und den klaren Begriff gegen phantasievolle Bilder und gegen jene Innigkeit und Gluth des Gefühles zu vertauschen, für welche die Sprache keine Worte hat. Nicht die Wahrheit des Christenthums, sondern ein sinnlich-geistiger Trieb, ein ästhe-

tisches Gefühl, die allerdings dem Christenthume entsprossen waren, bildeten die Grundlage des romantischen Idealismus, und derselbe zeigte sich nicht nur unfähig, auch nur für einige Zeit seine Reinheit zu behaupten, sondern er war gleich bei seinem ersten Auftreten durch Verirrungen schlimmster Art entstellt.

Adam Müller sah in der Reformation nur den skeptischen Geist der alten Welt, in beiden die tückischen Gesellen, welche die hohe Pracht des Mittelalters untergraben und ihre Herstellung hinderten. In der That hatten der Protestantismus und die classischen Studien dem ganzen Culturleben der neueren Zeit ihren Charakter eingeprägt. Die Geschichte unserer Dichtkunst gibt davon den anschaulichsten Beweis, aber auch die Philosophie, die Wissenschaften, der durch sie erweckte nationale Zug zur höheren Humanitätsbildung, selbst das politische Bewußtsein, wenn nicht die bestehenden Staatsformen des 18. Jahrhunderts, lassen diese Verwandtschaft erkennen, und oft sind Einflüsse nur deshalb weniger sichtbar, weil die Aufnahme zu einer völligen Assimilation wurde. Daß nun die Wahrheit, das Recht und das Heil stets auf der Seite des Classicismus gewesen, wird Niemand behaupten wollen. Würde die Romantik denselben nicht mit einer völligen Vernichtung bedroht haben, so hätte er vielleicht manche wichtige Ergänzung in sich aufgenommen. Nun aber steht die Sache noch heute so, daß in manchen Wissenschaften, hauptsächlich jedoch in den wichtigsten religiösen und politischen Zeitfragen, bald das eine, bald das andere Element die Oberhand hat, doch keines im sichern Besitze seiner Vortheile ist. In der Poesie wurde zuletzt der Friede dadurch hergestellt, daß beide Gegensätze einander aufrieben, wenn man nicht doch annehmen darf, daß das Beste, was die moderne Dichtkunst aufzuweisen hat, ein Erzeugniß ihrer nun verbundenen Nachwirkungen ist.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik der Gegner betrachten wir den Kampf der Romantik gegen das Alterthum auf dem Gebiete der Dichtkunst. Dem neuen Idealismus sollte dadurch Bahn gebrochen werden, daß die schwunglosen Poeten, welche nur die gemeine Wirklichkeit mit ihren Versen verzierten, aus der Zunft gestoßen wurden. Mochten die Romantiker in ihrem Eifer zu weit gehen, da selbst Schiller mit Kälte gerühmt oder gar angefeindet wurde, sogar Goethe, der einzige, dem man einen neuen Aufschwung zutraute, nicht von gutgemeinten Kränkungen verschont blieb: stets hat man es als verdienstlich anerkannt, daß

der Unwerth so vieler Dichterlinge aufgedeckt wurde, welche die ungebildete Majorität der Leser und die Dankbarkeit der Buchhändler auf den Thron erhoben. Zwar Tieck hatte, wie Goethe sich ausdrückt [1]), in seiner Natur etwas Titusartiges und trat leiser auf, die Schlegel aber führten einen ersprießlichen Terrorismus ein und verfolgten unerbittlich jene Feinde der Poesie, die sich leider für Kinder des Hauses ausgaben. Auf hundert Komödienzetteln, so klagt der ältere Schlegel am Schlusse seiner Vorlesungen, wurde der Name romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet, und die Bedeutung der Gattung ging verloren, ehe man sie noch recht gefunden. Das geistlose Ritterthum der Törring, J. Maier, Spieß, Cramer auf der einen Seite und die flache Sentimentalität Iffland's, Lafontaine's durchdrangen nebst der Kotzebue'schen Frivolität und Seichtigkeit die Literatur der Dramen und Romane, welche sich schon seit 1780 den Dichtungen Schiller's und Goethe's an die Seite stellte. Daher gab es einen Kampf Aller gegen Alle, als nicht nur die Hauptparteien gegeneinander mit Heftigkeit stritten, sondern jede sich noch ihres nicht ehrenvollen Anhanges zu entledigen suchte, und es war zuletzt den Vertretern der classischen Richtung nicht zu verdenken, daß sie sich über Das, was das neue Princip Werthvolles hatte, täuschten, da die Dichtungen der Führer der Schule selbst mislangen und weder die Wahrheit ihres Kunstbegriffes außer Zweifel setzten, noch die geringschätzigen Urtheile über Das, was bis dahin in hohen Ehren gestanden und die Freude aller Gebildeten gewesen war, rechtfertigten.

Es sah in der That mit den eigenen Schöpfungen der Romantiker schlimm genug aus, und man darf noch heute der Ansicht sein, daß sie desto schwächer ausfielen, je mehr sie sich von dem Classicismus entfernten. Dies betrifft sowol den Inhalt als die Form ihrer Poesie. So hatte die Neigung zur ironischen Selbst- und Weltvernichtung keine erfreulichen Folgen. Die Ironie scheint zwar an sich nicht so verwerflich, wie man nach Hegel's oben angeführtem Urtheile schließen sollte; dieselbe wird vielmehr, wo sie ächt ist, als die Blüthe einer hohen Kunstbildung angesehen werden müssen. In der Welt des Endlichen mischen sich

---

[1]) Falk, „Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt" (1832), S. 100.

einmal die Zustände so wunderbar, daß bald gehaltlose Erscheinungen alle Rechte des Ewigen und Wahren, den erhabenen Ernst und eine erdrückende Macht an sich reißen, bald wieder auch das Höchste sich in unscheinbare und ganz verkümmerte Formen verliert. Der Humorist liebt es daher, uns in idyllisch gehaltenen Genrebildern vor die Seele zu führen, daß auch in den engsten Lebenskreisen und in Vorfällen, die wir sonst kaum der Beachtung werth halten, das Unendliche zur Erscheinung kommt, daß auch sie ihre erhabene Seite und leider oft ihre tiefe Tragik haben. Andererseits lockt es ihn, den Dingen, welche unser Herz belasten, ihren schweren Ernst zu nehmen. Er bedient sich dazu der Ironie, und hier ist es von Wichtigkeit, ob er solche Bürden und Würden wegscherzt, die für Den, welcher sich über die Region individueller Lebensinteressen und einer blos endlichen Maßbestimmung zu erheben vermag, an Bedeutung verlieren müssen, vielleicht sogar in ihr nur dem Scheine nach bedeutend waren, oder ob sein Spott das Heilige und Unantastbare selbst in ein Nichts zu verwandeln sucht und uns nur die Leichtfertigkeit als ein Mittel zur Befreiung des Geistes darbietet. In dem letzten Falle allein ist die Ironie ein Frevel an der Würde des Menschen und des Lebens. Jean Paul gelang es bei dem positiven Gehalte seines Idealismus und seinem edeln und reichen Herzen meistens eine feste Stellung über dem Spiele der Erscheinungen zu behaupten, und indem er mit sicherm Blicke das Wesen von dem Scheine absonderte, vermied er es, sich mit seinem Witze da an dem Erhabenen zu versündigen, wo es die Pflicht des Menschen ist, sich vor dem Ernst der Sache zu beugen. Weit häufiger verfiel er in den entgegengesetzten Fehler Tieck's, Hoffmann's und anderer Romantiker, daß er seine Kraft an die Darstellung ganz nichtiger Dinge verschwendete. Das Erhabene selbst äußert sich bei ihm meistens nur in Gedanken und Empfindungen; er mag keine Handlungen schildern und erweckt daher auch nicht die Lust zum Handeln. Mehr noch geben die eigentlichen Romantiker Anlaß, diesen Mangel an Energie zu beklagen, da sie bei ihrer negativen Ironie das ganze Leben als ein verworrenes Spiel des Zufalles betrachteten, in welchem nichts weder der ernsten Trauer noch des ernsten Strebens werth war. Höchstens flüchteten sie sich zu der Welt der Kinder, um mit ihnen in Naturbildern und Märchen das Schauspiel eines phantastischen Traumlebens zu genießen. Steffens nennt Brentano den Robespierre, welcher die Forderung einer Constitution ablehnte, um der Revolution erst die

rechte Höhe zu geben [1]). Die meisten Progressisten, sagt er, seien nur wüthende negirende Zänker gewesen; zu diesen habe Brentano gehört, nur daß er allein mit Bestimmtheit wußte, daß er nichts wollte. Ihm blieb nur der Selbstgenuß seiner fliegenden Geistreichigkeit.

Zur Strafe für ihre Unbill beschwor die Frivolität der humoristischen Ironie sich selbst einen Rächer aus den Abgründen der Nacht herauf. Gelang es nämlich jenen Freunden der Nichtigkeitsphilosophie, wenn sie die Welt in luftige Nebelbilder auflösten, nicht zugleich ihr eigenes Dasein als ein Versteckspiel gaukelnder Atome aufzufassen, so warfen sich die Sünde und der Sünde Sold mit ganzem Grauen über ihr Herz. Es liegt in dieser gramvollen Selbstverzehrung, wenn das Schuldgefühl nach der Gnade dürstet und sie nicht zu ergreifen wagt, wenn zuletzt der getrübte Geist das ganze Menschengeschlecht und die Creatur unter dem Fluche der Finsterniß und des Todes sieht, eine furchtbare Erhabenheit; doch wirkt diese Traurigkeit nicht die Reue, von der die Schrift sagt, daß sie Niemand gereuet. Wie muß es schon in der Seele jenes lustigen Brentano ausgesehen haben, als er die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Nanerl schrieb! Es war ein ganz natürlicher Verlauf der Sache, daß die Hoffnungslosigkeit sich zuletzt an die Absolution des katholischen Priesters klammerte. Eine der bedeutendsten Kundgebungen dieses Umschlages der Ironie sehen wir nachher in der modernen Schicksalstragödie.

Zwischen der Frivolität und der Verzweiflung liegen viele vermittelnde Stimmungen. Bald begnügte sich die Ironie mit jenem sanften und gefühlvollen Lächeln über den Untergang des Schönen, wie etwa in den Novellen von Eichendorff und Franz Horn. Bald schützte man sich vor der Verzweiflung durch eine schwermüthige Resignation, oder man ließ es dabei bewenden, daß man sich mit einer trauervollen Sehnsucht plagte, die sich oft nicht einmal auf einen bestimmten Gegenstand richtete, sondern nur aus dem allgemeinen Verlangen nach einem Unerreichbaren in der Vergangenheit oder in der Zukunft entsprang. Eine solche Stimmung ist die Hauptquelle der neueren und auch der älteren romantischen Lyrik.

Alle diese Momente, die destructive Ironie, die Verzweiflung,

---

[1]) „Was ich erlebte" (1840), VI, 111.

der Nihilismus einer grundlosen Klage und der stofflosen Sehnsucht, stellen die Romantik ihrem Inhalte nach in einen geraden Gegensatz zu der alten Welt. Die griechischen Dichter blieben bei ihrer frischen Ueberzeugung von dem Werthe und der Wahrheit des Daseins gegen eine gramvolle und sehnsüchtige Verkümmerung geschützt und wußten nichts von der Ironie. Denn die humoristische Komik des Aristophanes will nicht zerstören, sondern vor der Zerstörung schützen. Ein so später Schriftsteller wie Lucian kann hier gar nicht in Betracht kommen, und selbst die Lucianische oder Sokratische Ironie, welche Wieland dem Alterthume entnahm und in Sterne's Weise ausbildete, war im Grunde nichts als jener unschuldige Humor, welcher die Freuden des Lebens mit lächelnder Wehmuth dahingibt und den Menschen ihre Fehler mit einer zu gutmüthigen Schonung nur als lächerliche Thorheiten anrechnet und sie mit der Gebrechlichkeit unserer Natur entschuldigt. Mochte das freudige Lebensgefühl, mit welchem die Alten an eine Harmonie des Göttlichen und Menschlichen glaubten, der Art nach niedriger sein, so besaßen sie doch das Bewußtsein einer solchen Einheit und traten deshalb mit männlicher Kraft im Leben auf wie in der Dichtung. Die Romantiker dagegen, nach deren Absichten das Leben gänzlich den Beigeschmack des Irdischen verlieren und in hellen, duftigen Weihrauchwolken zum Himmel aufsteigen sollte, machten die Kluft nur weiter. Ihre Poesie glich selbst in der edleren Gestalt nur dem idealen Aufschwunge und dem unreifen Wesen des ersten Jünglingsalters: die Begeisterung, welche sich auf das Unmögliche richtet, führt zur Unthätigkeit und die dunkeln Triebe suchen in einem unklaren Schauen, in phantastischen Träumen und in einer weichen Sentimentalität Befriedigung. Auf dieser Stufe soll der Mensch nicht stehen bleiben. Hegel sagt mit Recht, daß an solchen Stimmungen nur erschlaffte Zeiten in ihrer Schönseligkeit Gefallen finden, während es einer wahrhaft schönen Seele eigen sei, daß sie handeln will.

Dazu kam noch, daß diese Mystik auch in ihrem theoretischen Theile unvollendet blieb und sich oft einer unbegreiflichen Verworrenheit schuldig machte. Die Theosophie und die Verehrung der Natur wurden von materialistischen Vorstellungen gefärbt. Schelling selbst hat sich dagegen vertheidigen müssen, daß er den Menschen zu einem unfreien Naturwesen mache. Bei seinen poetischen Jüngern steigerte sich die Verblendung so, daß ihnen das moralische Leben zuletzt gleich dem psychischen nur eine unserm Willen entzogene Entfaltung des sinnlichen Organismus zu sein schien, daß

der Mensch zu Dem, was man Tugend und Laster nenne, ebenso unschuldig komme wie zu hellen oder dunkeln Haaren. Ja, man huldigte den Verbrechern als den tiefen, genialen, dämonischen Naturen. Man überließ sich dem wilden Zuge der Leidenschaft und trieb ein frevelhaftes Spiel mit den heiligsten Instituten der Moral und der Sitte: Lüge, Wollust, Ehebruch, Mord, Alles war auf der Höhe der mystischen und der ironischen Weltauffassung erlaubt oder verzeihlich. Selbst besonnene Dichter, wie Jean Paul und Tieck (dieser nach einer langen Pause wieder in der Vittoria Accorombona, 1839), haben sich an einer solchen erhabenen Nichtigkeitsphilosophie betheiligt. Es bleibt hierbei bemerkenswerth, daß das antike Princip wegen seines schwankenden Inhaltes und das mystische in Folge jener unklaren Heiligung der Natur, daß die Kunst des Schönen und des Christlichen sich zuletzt in der Emancipation des Fleisches begegnen, denn der Ardinghello macht den Sinnengenuß zum Dienste der Schönheit, die Lucinde zur Religion.

Wer mochte es nun Männern wie Goethe und Schiller, die gleich den alten Dichtern in der Wirklichkeit feststanden, die mit unermüdlicher Strebsamkeit, frohem Lebensmuthe und richtiger Schätzung der Dinge sich auf dieser Welt umsahen, verargen, daß sie der neuen Lehre widerstrebten; so konnte auch Herder schon von dem moralischen Standpunkte aus in diesem wüsten Wesen, welches sich noch dazu mit der Glorie des Christenthums schmückte, unmöglich eine wahre Genialität anerkennen.

Noch mehr verschieden war die christlich-romantische Kunst von der antiken in Hinsicht der Darstellung. Es fehlte den Dichtern ebenmäßig die Gabe der Gestaltung, wie die Kraft, für die Bewegungen des Innern concrete Lebensbilder zu erfinden. Die meisten lyrischen Erzeugnisse enthalten nur eine Schilderung des Gefühles und geben der Phantasie keinen scenischen Anhalt. Der tiefste Mystiker und daher nach den Begriffen der neuen Schule der vollendetste Dichter, welcher sich nicht erst in die Welt des Uebersinnlichen versetzen durfte, sondern in ihr lebte und webte und auf Erden ein Gast war, unternahm es, in seinem Heinrich von Ofterdingen alle Künste und Wissenschaften, Natur und Leben als eine Ausstrahlung der göttlichen Einheit darzustellen; aber die äußere Welt entzog sich ihm bald und sein epischer Roman mußte nothwendig in Visionen und Aphorismen ausgehen. Auch kein anderer Dichter hat einen Parcival oder eine Göttliche Komödie erschaffen können, in denen doch der Sub-

jectivität noch so viel Raum bleibt. Das bedeutendste Werk wäre immer Schulze's Cäcilie, doch gehört auch sie nur zur musikalischen Gattung des Epos.

Da die im Innern stürmenden Kräfte doch nach einer objectiven Gestaltung hinstrebten, so blieb nur Eins übrig: nämlich die Reproduction. Man vermittelte nicht in Dichtungen modernen Inhaltes die Einheit der Idee und des Lebens, sondern man führte von Neuem Bildungen aus jenen Zeiten altdeutscher Vergangenheit herauf, in welchen das Leben wahrhaft dichterisch, jene Einheit des Glaubens, der poetischen Ideale und der äußeren Zustände wirklich vorhanden gewesen. Das Mittelalter mit der Herrlichkeit der Kirche und des Ritterthums, mit dem Werben um Ehre und Minne, wie es sich in den glänzendsten Scenen dargelegt, mußte den Realismus der modernen Kunst vertreten. Hier hatte man auf einmal in sagenhafter Verklärung den ganzen Reichthum einer poetischen Lebensform, die man in der Gegenwart herzustellen und aufzufinden verzweifelte, und die reproducirende Phantasie erzeugte in wenigen Jahren eine Literatur, welche sich des Besitzes der geistigen Schätze ganzer Jahrhunderte rühmen konnte. Wie die Kreuzzüge selbst alle Völker Europas durcheinandergemischt und den Orient mit dem Abendlande verbunden, so erweiterte sich in raschem Wachsthume die Literatur des modernen Mittelalters zu einer Weltliteratur. An den Poesien uncultivirter Völker liebte man die unmittelbare Sprache der Natur, der Orient verschaffte sich besonders durch seine symbolischen Momente das Bürgerrecht, Spanien und Italien hatten an der christlichen Kunst des Mittelatters Antheil gehabt; die antike Literatur allein blieb von dieser Weltliteratur ausgeschlossen, doch ihren Freunden zum Troste wurde auch Shakspeare, der Dichter der Wirklichkeit, von vielen Romantikern nicht über die Mittelstufe des negativen Humors erhoben und blieb nur bei Denen im höchsten Ansehen, welche sich selbst nicht zu Schlegel's Spiritualismus aufschwangen.

Die neuere Zeit nahm die Einführung aller dieser Momente mit Beifall auf, sah jedoch in ihnen nur eine Schaustellung fremder Herrlichkeiten, und selbst Reproductionen aus dem deutschen Mittelalter, wie Tieck's Octavian und Genoveva, da sie bei weitem nicht in dem Grade wie Goethe's Iphigenie das Alte wirklich umschufen, sondern nur mit glänzenden Farben übermalten, blieben ein Denkmal schöner Erinnerungen. Einiges drang jedoch wirklich in das Herz der Gegenwart, am tiefsten die innige Naturliebe. Denn während die Institute und alle Lebensverhältnisse, die man

feierte, der Vergangenheit angehören, scheint die Sonne der Minnesänger, wie die Sonne Homer's, auch uns. Hier gebührt vor Allen Tieck der Ruhm, daß er durch seine seelenvollen Lieder mehr noch, als es Goethe gethan, den Deutschen wieder zu seinen Bergen, Wäldern und Strömen hinauslockte. Gern läßt man sich die ausschweifende Magie gefallen, mit welcher er die Vegetation zu einer urweltlichen Großheit und Farbenpracht erhob und an unverlorene Erinnerungen anknüpfend wieder das alte Reich der Elementargeister lebendig machte. Den Charakter und den Eindruck einer solchen Dichtung schildern uns am besten die Poeten selbst. So sagt H. Heine: Bei diesem Einverständnisse mit der Natur fühlt sich der Leser wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal im Geflüster der Bäume seinen Namen zu vernehmen; die breitblätterigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuß; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; hohe Pilze wie goldene Glocken wachsen klingend empor am Fuße der Bäume; große schweigende Vögel wiegen sich auf den Zweigen und nicken herab mit ihren klugen langen Schnäbeln; Alles athmet, Alles lauscht, Alles ist schauernd erwartungsvoll: da ertönt plötzlich das weiche Waldhorn und auf weißem Zelter jagt vorüber ein schönes Frauenbild, mit wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken auf der Faust &c. [1])

In dieser phantastischen Sphäre des lyrischen Naturlebens befremdet es uns nicht, wenn auch das Ritterthum, das poetisch concrete Volksleben uns so vorgeführt werden, als ob die Welt seit fünfhundert Jahren stillgestanden. Dagegen war es ein Anachronismus, wenn bei Arnim, Fouqué die alte romantische Welt ohne eine solche vermittelnde Illusion in die Gegenwart hineinstürzte; derselbe Irrthum verführte auch Jahn zu der Absicht, wieder ein altdeutsches Volksthum, das seine in den Künsten der Cherusker geübten Jungen und seine langbärtigen Weisen hätte, hervorzaubern zu wollen, und Heine macht nicht mit Unrecht auf die wunderliche Nemesis aufmerksam, daß diese Romantiker, welche das Antiquirte festhielten, ihrer eigenen Thorheit damit das Ur-

[1]) H. Heine, „Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland" (1837), II, 62.

theil sprachen, daß sie so unübertrefflich den Don Quixote interpretirten [1]).

Hiermit haben wir die schwache Seite der Romantik angegeben; ihre gelungensten Erzeugnisse, Octavian, Genoveva und Undine nicht ausgenommen, verhalten sich zu ihren Quellen nicht wie Klopstock zu Horaz, Voß zu Theokrit, Goethe's Hermann und Dorothea zur Odyssee, sondern sie sind nach Inhalt, Sinn und Bildern nur Reproductionen, in denen aus Frömmigkeit die an manchen Stoffen klebende Beschränktheit und Unklarheit der Ideen absichtlich beibehalten wurden. Gewiß ist es ein unberechenbares Verdienst, den Glauben, das Gemüthsleben, die Liebe zu den alten Instituten des Vaterlandes, zu dem Boden, zur Sprache und Sitte der deutschen Heimath erneuert zu haben; doch selbst Diejenigen, welche diesen nationalen Gehalt deutscher Art und Kunst noch heute über Alles schätzen und mit ganzer Kraft in der Entwickelung der Gegenwart geltend machen, haben dem Urtheile beigestimmt, daß die neuere romantische Poesie sich nur in so fern Dank verdient, als sie das Mittel gewesen, die Empfänglichkeit für die ältere zu erwecken. Sie haben zugleich dieses Mittel nicht als das für immer nützlichste angesehen und an die Stelle der neueren Poesie die Uebersetzung der alten Dichtungen selbst, ihre Geschichte und Erläuterung treten lassen. Die ältere Romantik verjüngt sich daher täglich unter uns, die neuere veraltet immer mehr und auch die berühmteren Namen der letzteren erbleichen vor dem Glanze der einst verschollenen Meister des Mittelalters. Vor jenem Irrthum, daß eine Poesie, die sich ganz in dem Geiste, in Formen und Zuständen der Vergangenheit bewegte, der Gegenwart als eine moderne Dichtung aufgedrungen wurde, hätten jene Perioden der deutschen Poesie warnen sollen, in denen man nicht über die bloße Nachahmung der Alten hinauskam.

Allerdings mochte es eine sehr schwere Aufgabe sein, in freien Schöpfungen für die romantischen Ideen den poetischen Körper in dem concreten Leben der Gegenwart zu finden, aber die Romantiker blieben auch hinter billigeren Forderungen der Zeit zurück. Das Antike hatte bereits auf die Kunst der Gestaltung den mächtigsten Einfluß ausgeübt. Die Romantiker wollten jedoch in Betreff der Darstellung nichts von dem classischen Alterthume lernen und glaubten auch in diesem Punkte weit über demselben zu stehen.

---

[1]) H. Heine, a. a. O., II, 75.

Man hielt nämlich mit der erhöhten Innerlichkeit des Seelenlebens und mit der Unendlichkeit des Inhaltes der Dichtungsstoffe eine plastische Objectivität für unvereinbar. Die Festigkeit, Klarheit und Anschaulichkeit des antiken Styles schien ihnen zu kalt und schwunglos zu sein. Die erleuchtete Phantasie enthob die Philosophie und alle Kunst ihrer Dienste. Bei Friedrich von Schlegel, bei Görres, Brentano, Hardenberg werden immer die Eingebungen eines psychischen Schauens dem klaren Denken vorgezogen. Hauptsächlich beklagt man an Arnim und Tieck die Verirrung eines vortrefflichen Talentes, da sie vor Andern mit der Gabe der Gestaltung ausgestattet waren und sich dieses Vorzuges so oft nicht bedienten. Von der ganzen Schule gilt, was Steffens über Arnim bemerkt: es scheine ihm ein Bedürfniß, was in bestimmter Form als Gedanke, Gestalt, That, Ereigniß hervortritt, so lange zu verfolgen, bis der Gedanke in überschwänglichem Gefühl, die That in verworrenem Entschluß, die Gestalt in formlosem Leben, das Ereigniß in seiner eigenen dunkeln Zukunft zerrinne, so daß ein Chaos von Gefühlen, Entschlüssen, unsichern Gestalten und verworrenen, ineinander geflochtenen Ereignissen entstehe, die sich zuletzt in einem gemeinschaftlichen Hauche verlieren, in welchem sich das anfänglich Unterscheidbare kaum mehr erkennen lasse [1]).

Ebenso verderblich war es, daß man die strenge Sonderung der Kunstformen, mit das schönste Erbe des Alterthums und stets das Zeichen einer gereiften Periode, aufhob, daß man die Dichtungsgattungen verwirrte, Poetisches und Prosaisches vermischte. So wurden das Epos und das Drama untergraben und überhaupt die organische Einheit und Durchbildung, in welche Schiller und Goethe den höchsten Werth gesetzt, der humoristischen Laune und dem Ungeschmack geopfert. Daß Jean Paul zu geringer Freude jener Beiden diese Manier einführte, ist wol schon gelegentlich erwähnt. An dieses „bunte Allerlei von kränklichem Witze" knüpfte Friedrich von Schlegel seine Hoffnungen. „Den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne (!) Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen", schien ihm der Anfang aller Poesie zu sein. Diesen „großen Witz der romantischen Construction", der sich zunächst in

---

1) a. a. O., VI, 106.

dramatisirten Sagen und Romanen bethätigte, wo Erzählung, Dialog, Gesang in buntem Gemisch wechselten, diese ganze Unform der sogenannten Arabeske, sehen wir von Schlegel zum Grundsatze erhoben, und selbst Steffens konnte nicht genug beklagen, daß die Dichter auf diesem Wege ihre reifsten Werke verdarben. Genoveva und Octavian seien durch die große Mannichfaltigkeit der Formen formlos geworden. Sie sollten die Allseitigkeit der romantischen Poesie erschöpfen und sind eine Musterkarte von schönen Stimmungen, Bildern, Rhythmen, über welchen jedoch keine andere Einheit schwebt als die der wunderlichen Willkür. Arnim zerstörte absichtlich die glückliche Anlage seiner Erfindungen, ebenso Brentano. Nirgends war Maß und Ton gehalten, das Hohe und das Platte, das Helle und das Dunkle, das Wahre und das Schiefe, das Gemüthvolle und die Kälte: Alles wechselte wie die Darstellung selbst in bunter Verworrenheit, und mit Recht durfte Schiller schon an der Lucinde das Fratzenhafte, Nebulistische, ewig Formlose und Fragmentarische auffallend finden, da Schlegel damals (1799) noch dem antiken Principe nahe stand und nun „nach den Rodomontaden von Griechheit und nach der Zeit, die er auf das Studium derselben gewendet, so gar nicht an die Simplicität und Naivetät der Alten erinnerte“ [1]).

Eine Kunst der Gestaltung und der Darstellung in dem Sinne der Alten haben diese Dichter daher weder besessen, noch in ungerechter Verkennung ihres Werthes erstrebt. Es bleiben vielmehr nur zwei an sich zwar rühmliche, aber doch nur untergeordnete Eigenthümlichkeiten der Form übrig, die man ihnen zugestehen muß: nämlich die Macht des sprachlichen Ausdrucks und die gewandte Behandlung der Rhythmen und Reime. Die Romantiker entwickelten den Wortschatz unserer Sprache und die Biegsamkeit der Formen hauptsächlich in Uebersetzungen. Es schien nicht mehr wahr zu sein, daß das poetische Leben jeder Nation, da es ihrem innersten Wesen entblüht, sich nur in der eigenen Sprache vollständig ausdrücke; denn sowol Shakspeare als die romanischen und orientalischen Dichter behielten in der deutschen Nachbildung ihre charakteristischen Schönheiten. Man erschrak weder vor der fremden Bildlichkeit anderer Sprachen noch vor den künstlichen Rhythmen und Reimspielen. Die Gedichte des ältern Schlegel, in denen wie in den Platen'schen sich mehr Bildung

---

[1]) „Briefwechsel mit Goethe“, Nr. 610.

und Geist als poetisches Talent offenbart, sind eine Musterkarte aller möglichen Formen, eine Metrik in Beispielen. Indessen wies Goethe in dem Aufsatze über Dilettantismus (1799) früh darauf hin, daß der Dilettant die Mittel zum Zwecke mache, schlecht zeichne, doch sauber male, daß Reinlichkeit, Accuratesse auch Eigenschaften der Unform sein können. Ferner sagte er zu Eckermann, es sei immer das Zeichen einer unproductiven Zeit, wenn sie so ins Kleinliche des Technischen gehe, und ebenso das Zeichen eines unproductiven Individuums, wenn es sich mit dergleichen befasse [1]). Dies trifft die Schlegel wie die Platen, die Dichter wie die Maler.

Im Vorigen dürfte nun eine hinreichende Begründung zu diesem Urtheile enthalten sein: die romantische Kunst (weniger wie sie war, als wie man sie wollte) überflügelte die classische durch ihren Inhalt, d. h. durch die innere Wahrheit der Ideen und durch die mit der steten Hinwendung auf das Unendliche verbundene Tiefe, Innerlichkeit und Fülle des lyrischen Gemüthslebens; dagegen war ihr die Unfähigkeit eigen, aus den Elementen der Gegenwart einen poetischen Realismus zu erschaffen, ja auch nur ein den Traditionen aus älteren Zeiten entnommenes objectives Leben in wahrhaft künstlerischen Formen darzustellen.

Die Freunde der classischen Poesie machten den Angriffen der Romantiker gegenüber nicht Das geltend, worin ihre Stärke lag, weil sie von der plötzlichen Enthüllung ihrer Schwäche überrascht wurden. Wir hoffen nämlich Alles mit Einem Worte zu erschöpfen, wenn wir sagen, das antike Princip habe sich eben deswegen nicht behaupten können, weil der höchste Kunstbegriff des Schönen keinen bestimmten Inhalt hatte. Winckelmann hatte allerdings das Wesen der Götter selbst an die Spitze der Idealanschauungen gestellt, aber wenn er nun dasselbe als die in affectloser Ruhe sich selbst genießende Vollkommenheit, Freiheit, Macht und Seligkeit schildert, so bleibt er doch im Grunde bei den attributiven Eigenschaften des Göttlichen stehen. Andern erging es nicht besser. Humanität, Seelenschönheit, Freiheit, das Dämonische, das Schicksal, die Weltordnung, Vernunft oder Natur in vollendetster Apotheose und wie man sonst die höchsten sittlichen und religiösen Ideen nannte, von welchen unsere classischen Dichter, auch Schiller und Goethe, sich bei ihrer Idealbildung und Lebensauffassung leiten ließen, alle diese Begriffe entbehrten der letzten

---

1) II, 261.

Bestimmtheit, des letzten Grundes ihrer Wahrheit, gleichsam der seelenhaften Lebendigkeit, die ihnen nur eine Hingabe an das Christenthum verschaffen konnte. Dies Wort wird Vielen nicht gefallen, aber Die, welche mich verstehen wollen, werden in demselben wenigstens keinen Widerspruch mit Ansichten finden, die ich anderswo ausgesprochen, und ich wiederhole nicht zu meinem Schutze, doch der Sache wegen, was oben bei Goethe gesagt ist: daß Grundsätze, die der heidnischen Moral und Religionsphilosophie entstammen, oft das Herrlichste hervorgebracht, während Principien, die an sich höher standen, nicht dem tiefsten Falle und der heidnischen Verwahrlosung vorbeugen konnten. Dies bestätigt sich auch hier; denn obgleich dem Principe nach die christliche Kunst berechtigt war, das Ansehen des Antiken einzuschränken, so blieben doch die Schöpfer der classischen Periode nicht nur nach der Form, sondern auch nach dem Gehalte ihrer Dichtungen unsere Meister und Führer, während die Romantiker als Dichter und oft auch als Menschen zu derselben Schwächlichkeit herabsanken, wie Das, was sie aus der Religion machten.

Einen bestimmteren Grundsatz als den der Schönheit hatte man damals für das Antike und das Classische nicht aufgefunden. Nun bezeichneten die Romantiker die durch das Christenthum erschlossene Idee des Unendlichen als den Inhalt der Kunst, ein Princip, dessen Gültigkeit nach seinem Gehalte sowol als nach seiner historischen Berechtigung in die Augen sprang, und wie mit einem Zauberschlage war die neue Kunst erschaffen. Mehr noch als in der Poesie der Alten offenbarte sich, daß ihre Ideale unvollendet geblieben, in der Plastik. Was einst Stolberg geahnt, kehrte trotzdem, daß er noch heute dafür leiden muß, in den Bekenntnissen Anderer wieder. Jene von Winckelmann gefeierte göttliche Ruhe der alten Marmorbilder sah man nun von einem Nebel der Trauer umflossen. Von Fr. v. Schlegel bis H. Heine herauf hat man wiederholt, daß die weißen Gestalten mit ihren stummen, sternlosen Augen die Fülle des inneren Lebens nur unvollkommen ausdrücken und in Zeiten der wärmsten, tiefsten, bewegtesten Innerlichkeit nicht mehr die höchste Schöpfung der Kunst bezeichnen können [1]). Ja, von einem andern Punkte ausgehend, scheint Hegel in geistvoller Ausführung dasselbe zu bestätigen, wenn er die Seligkeit der alten Götter ebenfalls durch das

[1]) „Zur Geschichte der neuern Literatur", I, 112.

Gefühl getrübt findet, daß ihnen eine Erlösung von der Leiblichkeit mangle [1]). Durch die Uebermacht des Principes eingeschüchtert, hoben die Hellenisten es nicht mit gerechtem Danke für viele und große Wohlthaten hervor, daß die alte Heidenwelt doch auch von tausend Strahlen des wahrhaft Göttlichen und wahrhaft Menschlichen durchleuchtet gewesen, daß sich in ihrem idealen Aufschwunge doch eine innige Verwandtschaft mit dem sittlich-religiösen Geiste des Christenthums kundgebe, und daß die Alten ihren Ideen, indem sie dieselben in Dichtung und Leben entfalteten, eine Realität gegeben, nach welcher die christliche Kunst vergebens strebte. Man scheute sich das romantische Princip anzuerkennen und verstand sich doch zu einigen Concessionen; man klagte über die Symptome einer ausbrechenden Krankheit und fürchtete sich ihre Quelle zu verstopfen. Diese Unsicherheit entsprang dem Gefühle, daß der Hellenismus einer Ergänzung bedürfe, dann aber auch theils dem eingewurzelten Argwohn gegen das Christenthum, theils dem Widerwillen gegen diese Art der Auffassung desselben.

Herder und Schiller wurden abberufen, ehe man sich der Gegensätze recht bewußt werden und eine ruhige Prüfung anstellen konnte. Jener würde, wenn man beide Elemente gleichmäßig hätte fortbilden wollen, dazu mit Freuden die Hand geboten haben. Nicht nur sein schauendes Philosophiren, seine Vorliebe für eine phantasievolle Symbolik, seine religiöse Betrachtung der Natur und des Lebens, seine Befreundung mit allen Arten der Poesie, auf welche die Romantiker Werth legten, sondern auch sein Misfallen daran, daß sich mitunter in die schönsten Dichtungen der Hellenisten eine unklare Weltansicht und unreine Ideale eingeschlichen, mußten ihn veranlassen, der Reform seine Gunst zuzuwenden. Aber die Romantiker vertrieben ihn gleich anfangs durch den Anschluß an Fichte aus ihrer Mitte, und die himmelstürmenden Genies wurden ihm hauptsächlich dadurch unerträglich, daß sie in der sittlichen Lebensordnung nur ein geistloses Philisterthum sahen. Eine eigene Verblendung herrschte auf beiden Seiten. Herder bekämpfte in der Romantik das Formprincip Kant's, obgleich die Romantiker dasselbe, wie er selbst es wollte, mit stofflichen Elementen verbanden, und diese wieder stritten gegen ihn für Kant, dem sie doch selbst nicht treu blieben. Schlegel gründete wie Herder sein System auf die Platonische Trilogie des

[1]) „Aesthetik", II, 77, 101.

Guten, Wahren und Schönen; aber wir haben schon gesehen, mit welcher Einseitigkeit und Beschränktheit der romantische Platonismus zuletzt auf dem Gebiete der Cultur und Poesie aufräumte. Ob Herder mit seinem Cid sich den Romantikern nähern, oder ihren schwachen Dichtungen ein würdigeres Werk entgegenstellen wollte, ist nicht leicht zu bestimmen.

Schiller katholisirte in Stoffen und Anschauungen, befriedigte jedoch die Romantiker damit nicht. Sie tadelten an ihm den Mangel an Tiefe, Wärme und Phantasie. Für die Schärfe und Klarheit seines Denkens, die sittliche Reinheit und Erhabenheit seiner Gesinnung und den Reichthum an objectivem Leben in seiner Poesie hatten sie keine Empfänglichkeit. Er brachte es nicht einmal bis zur ironischen Auflösung der Wirklichkeit, von dem Spiritualismus und den Wundern der Magie war bei ihm gar nichts zu finden und deshalb setzten sie ihn nicht einmal in die Klasse der „Suchenden“. An dem Kampfe gegen die Romantiker nahm er nicht Theil, doch äußerte er sich in Briefen an Goethe über ihre Verkehrtheit, die ihn in dem Beschlusse bestärkte, seinen Humanismus und seine ästhetischen Grundsätze nicht gegen „die Imbecillitäten der romantischen Verklärung“ zu vertauschen.

Wieland mochte zu einer ernsten Opposition gar keinen Muth haben. Sein Oberon übertraf an Erfindung und Ausführung alle Kunst der Romantiker, ja diese hätten mit einem solchen Werke die dürftige Literatur ihrer Schule bereichern können, aber er wurde, als Erzfeind der Mystik, des Idealismus, zu den Platten gezählt und suchte vergebens nur Duldung zu erlangen. Man sprach ihm alle Kraft und Originalität ab und rechnete ihm nach, daß er alle seine Sachen als Freibeuter zusammengebracht. Sein Protest bestand darin, daß er fortfuhr mit stillem Fleiße aus den Alten zu übersetzen. — Goethe wünschte, wie wir oben ausführlicher gezeigt haben, eine Versöhnung. Er erklärte das Classische und das Romantische für berechtigt und gab nur zu bedenken, daß man in Beidem absurd sein könne. Er selbst folgte in manchen Dingen dem Zuge der Romantik, wehrte sich aber gegen ihre Absurditäten und suchte dem Zeitalter, welches sich an den fremden Literaturen berauschte, darzuthun, daß das Bedürfniß nach einem musterhaften Vorbilde doch nur in der griechischen Dichtkunst Befriedigung finde. Seine Bemühungen waren erfolgreicher als der blinde Eifer, mit welchem Voß auf die Gegner einstürmte. Dieser hatte die Wirkungen der neuen Lehre an eigenen Freunden erlebt und verfolgte die Finsterlinge mit

persönlichem Ingrimm. Unempfänglich für die tiefere Wahrheit einer christlichen Kunst, ebenso eigensinnig bei der Technik der Alten verharrend, auf deren Nachbildung ein großer Theil seines Ansehens beruhte, haßte er diese Verächter des Alterthums, des Protestantismus und der classischen Studien, diese geschickten Uebersetzer, die Virtuosen in Sprache und Form, die mit ihren Reimen und Rhythmen seinen Ruhm verdunkelten, und sie hinwieder verkannten, daß sie seinen höchst mühsamen und gelungenen Vorarbeiten ihre Gewandtheit verdankten. Es entspann sich zwischen ihm und Schlegel eine Rivalität, die ihre komische Seite hat. Heine sagt hierüber: Voß wollte in Uebersetzungen die classische Denkweise ausbreiten, Schlegel die christlich-romantische. Der Antagonismus zeigte sich sogar in den Formen. Während Schlegel immer süßlicher und zimperlicher seine Worte glättete, wurde Voß in seinen Uebersetzungen immer herber und derber; die späteren sind durch die hineingefeilten Rauhheiten fast unaussprechbar [1]). Als er sich zuletzt auch an Shakspeare machte, wollte er sich dadurch nicht den Romantikern nähern, sondern sie auf ihrem eigenen Felde überflügeln. Einige Anhänger Voßens lernen wir nachher unter den Dichtern kennen. Böttiger, der sich zu Herder hielt, focht gelegentlich gleichsam von Amts wegen für das Ansehen der classischen Literatur. Andere, wie Knebel, waren durch ihre Einseitigkeit gegen jede Verführung geschützt. Humboldt hatte seine ästhetische Thätigkeit, die wesentlich auf die hellenische Kunst gerichtet war, eigentlich mit seiner Schrift über Hermann und Dorothea beschlossen. Er blieb jedoch mit der alten Literatur in Verbindung und bezeigte seine Anhänglichkeit an die Grundsätze der classischen Periode noch 1830 durch die Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller. Immerhin mag bei seinen bewunderten linguistischen Arbeiten in der Wahl der Gegenstände ein romantischer Zug hervortreten, wie sein Streben, sich in die ideelle Einheit aller Sprachformen zu vertiefen, mit ähnlichen Studien der Romantiker zusammenhängt, aber auch diese Schriften machte er zugleich zum Denkmale seiner Begeisterung für die Griechen. Da unsere Poesie hauptsächlich seit Klopstock in ihren Inhalt neben dem Hellenismus so Vieles aufgenommen, was zu dem wahren Wesen der Romantik gehört, da ihr Werth gerade darauf beruhte, daß das bewegtere Seelenleben und die Ideen,

---

[1]) A. a. O., I, 74.

welche sich erst in den christlichen Jahrhunderten erzeugt, nach den Kategorien griechischer Denkweise ausgebildet und mit der Correctheit des griechischen Kunstsinnes dargestellt wurden, so konnten sich unsere Dichter nur gegen die Einseitigkeit und Verstiegenheit des Principes, nicht überhaupt gegen dasselbe sträuben. Die heftigsten Angriffe erfuhr die Romantik nicht von ihnen, sondern von den mehr oder minder platten Witzlingen des Kotzebue'schen Anhanges, die in Berlin ihre Loge hatten.

Achtzehntes Capitel.

Einfluß des romantischen Principes auf Religion, Politik, Wissenschaften und Künste. Daß man ihr bedeutende Anregungen zu danken habe, das wahrhaft Werthvolle jedoch auf allen Gebieten weder ohne die Mithülfe des Classischen noch von eigentlichen Romantikern hervorgebracht sei. Ueber die mystische und symbolische Auffassung der alten Mythologie. Ob Goethe in der Malerei mit Unrecht den classischen Styl vertheidigte, da er doch in der Dichtkunst dazu befugt schien.

Wenn nun die Romantik mit ihren dichterischen Schöpfungen meistens wenig Ehre einlegte, so wirkte sie doch in mancher Hinsicht günstig, und selbst die moderne Poesie hat ihr wohlthätige Anregungen zu verdanken. Dieser Einfluß erstreckte sich aber auch auf andere Künste, auf die Wissenschaften und auf das öffentliche Leben. Hier hat man ihre Verdienste so bereitwillig anerkannt, daß nur vor einer Ueberschätzung zu warnen ist. Das wahre Sachverhältniß ist dieses, daß sie zu den bedeutendsten Reformen angeregt, daß aber die Männer, welche dieselben ausführten, ihr nicht ausschließlich angehörten und sich am wenigsten zu dem ausschweifenden Spiritualismus bekannten. Es haben im Gegentheil überall, wo wahrhaft Großes zu Stande gekommen ist, stets das classische und das romantische Element zusammengewirkt, und der unheilvolle Zwist, welcher noch auf manchen Gebieten der Cultur fortdauert, hat eben darin seinen Grund, daß jedes für sich gelten und den Gegensatz, welcher sein Correctiv sein sollte, vernichten will. So ist es z. B. in der Theologie und der Religion. Die Romantiker haben der seichten Aufklärung gegenüber wieder der Ansicht Bahn gebrochen, daß die „bessere Hälfte unserer Existenz auf dem Unbegreiflichen beruht". Der Cultus des Gemüthes, die Kraft des Glaubens sind aus ihrer Hingabe an das Eine im All

hervorgegangen. Aber es war nicht wohlgethan, daß man die Religion ganz zu einer Sache des Gefühles und der Phantasie machte. Sie kannten nur den Christus auf den Armen der Madonna und den Christus am Kreuze, diese Symbole des freudigsten und des schmerzlichsten Entzückens, und was von reichem Leben in seiner Geschichte zwischen diesen beiden Momenten lag, ward vergessen. Nicht genug, daß man sich der Strenge des Protestantismus entzog, man stürzte sich auch in jenen mystischen Dämonismus, und solchen Verirrungen gegenüber kann es nur ein Lob für das Alterthum sein, wenn Adam Müller die Reformation auf den skeptischen Geist desselben zurückführt. Uebrigens näherten sich diese neuen Christen in mancher Beziehung den alten Heiden mehr als sie wußten. Die leidenschaftliche Versenkung in die Natur gab ihrer Religion eine starke pantheistische Färbung, und die beständige Gleichstellung der Natursymbolik und der Mythologie spricht ihre Verwandtschaft zur Genüge aus. Ferner verwandelte der vorwiegende Hang, die Mysterien der Offenbarung nicht mit der Vernunft, sondern mit der Phantasie aufzufassen und sich in symbolischen Bildern zu vergegenwärtigen, den Gottesdienst der Romantiker in einen ästhetischen Cultus, der sich von dem der Heiden jedoch darin unterschied, daß dieser sich in eine mannhafte Strebsamkeit umsetzte, während jener ein schönseliger Quietismus blieb.

Eine gleiche Mischung des Gesunden und Kranken begegnet uns bei den Bemühungen der Romantiker um die Herstellung des christlich-germanischen Staates und des deutschen Volksthumes. Die Belebung des Nationalgefühles gewann bei der Stellung Deutschlands zu Frankreich die höchste historische Bedeutung. Hier erwarben sich hauptsächlich Fr. v. Schlegel und Görres ein entschiedenes Verdienst neben Denen, die, wie Fichte und Arndt, aus anderen Quellen einen gleichen Patriotismus schöpften. Auf diesem Grunde erfüllte sich daher auch die Lyrik der Freiheitskriege, der erste Ausläufer der Romantik, mit einem tüchtigen Realismus. Die auf das innere Volksleben gerichtete Thätigkeit war aber von zweifelhaftem Werthe. Die Nationalliteratur sollte das Palladium der Deutschen sein, und man gesellte zu ihr eine Weltliteratur, von der sie fast verschlungen wurde. Man begeisterte sich für das Volksthümliche und begünstigte doch den Druck des Feudalismus. Man konnte sich einen christlichen Staat wieder nur in derselben Gestalt denken, die er im Mittelalter gehabt, und hier ließen sich namentlich die Rechte des Bürgerstandes, da dieser sich einst dieselben meistens ertrotzt hatte, nicht leicht in dem Systeme unter-

bringen. Wie keine Verfassung an sich weder vortrefflich noch verwerflich ist, sondern der Werth einer jeden darin besteht, daß sie den in verschiedenen Ländern sehr verschiedenen Bedingungen des Gemeinwohles entspricht, so bekennt sich das Christenthum nach seinem universellen Charakter weder zu Republiken noch zu Monarchien. Sein politisches Princip kann kein anderes sein als das allgemeine der menschlichen Gesellschaft, und so hebt es keine Staatsform als die beste hervor, sondern fordert, daß in allen diesen Verbindungen das Bewußtsein des höheren Zweckes der Gemeinschaft die Obrigkeiten sowol wie die Unterthanen mit Gerechtigkeit, aufopferndem Gemeinsinn und dem Geiste der Zucht und Ordnung erfüllen solle. Es war daher eine große Einseitigkeit, daß jene Priester der Freiheit und ihre Genossen, Schlegel, Adam Müller, Gentz, K. L. v. Haller, den christlichen Staat in dem übertriebensten theokratischen Absolutismus fanden. Unsere Hellenisten entnahmen der Philosophie des Sokrates den menschlich-schönen Begriff des Kosmopolitismus und übersahen dabei, daß die Griechen, wie ihre strenge Absonderung von den Barbaren beweist, auch Patrioten waren. Ihre Sympathie für die unteren Stände entsprang dem allgemeinen Sinne für Humanität, und ihr Verhältniß zu der französischen Revolution beweist, daß sie an derselben nur so lange ihre Freude hatten, als sie Ideen verfolgte, die in dem höheren Bildungszwecke der Menschheit liegen. Die politischen Institute der Griechen und Römer können für die neue Zeit, welche ganz andere Grundlagen und Bedürfnisse hat, nicht maßgebend sein. Aber es bleibt eine interessante Thatsache, daß sie sich in Frankreich wirklich dem theokratischen Staate entgegenstellten. Schon Gutzkow hat auf diesen Zusammenhang hingewiesen. „Danton", sagt er, „war Alcibiades und Camille Desmoulins lebte nur in Athen. Alle seine Anschauungen gingen vom Ilissus aus; das Palais royal war ihm Keramikus; er wollte eine Republik, worin man patriotisch wäre wie Demosthenes, weise wie Sokrates und in den Sitten genial wie jene Kreise, die sich um Aspasia sammelten." In der That war die römische Geschichte das Handbuch der Revolution. Nicht nur einzelne Führer, wie Mirabeau, Vergniaud, waren mit durch die Studien der Alten zu Gracchen und Catilinen geworden und bezeigten diese Verwandtschaft auch durch die classische Farbe ihrer Reden, durch Parallelen und Anwendungen, obgleich man sich oft, wie Dumouriez einmal bemerkte, in den Citaten vergriff, sondern das ganze Volk entwickelte seine politischen Begriffe an den Instituten der römischen

Republik. Napoleon, auf dem Schlachtfelde und sonst mit Cäsar verbunden, fürchtete den Geschmack der Franzosen an Tacitus, dessen Uebersetzung Friedrich der Große (bei seiner Unterredung mit Gellert) gewünscht hatte.

Den Einfluß der Romantik auf die Wissenschaften wollen wir uns an der Umgestaltung der Mythologie vergegenwärtigen. Hier wurde die classische Philologie selbst in die Lehre genommen, doch rief der neue Geist, welchen man in ihre Studien bringen wollte, auch eine sehr starke Reaction hervor. Die Romantiker wandten auf die Mythologie dieselben Grundsätze an, welche sie für die Behandlung der Naturkunde und der Geschichte aufstellten. Auf den zersetzenden Kriticismus folgte nämlich die Philosophie der Einheit, das System des Sammelns. Man suchte den gemeinsamen Grundstoffen der Dinge, den Grundgesetzen der Gestaltung auf die Spur zu kommen und leitete jene Forschungen ein, die uns endlich die Erde mit ihren verschiedenartigsten Erzeugnissen und die Himmelskörper mit der Erde nicht mehr als eine unübersehbare Menge zerstreuter Einzelnheiten, sondern als eine nach Umfang und Mannichfaltigkeit im ungeheuersten Maßstabe ausgeführte Entfaltung desselben Organismus erscheinen ließen. Man nahm ferner den großen Gedanken Herder's auf, daß der Mensch ebenfalls ein Geschöpf der Erde ist, die nach den Besonderheiten des Landes, das er zur Heimath erwählt, seinen Körper formt, seinen Geist erzieht, die Sprache, die Sitten, die Thätigkeit bestimmt, damit der ganze Reichthum sich nach allen Seiten hin entwickele. Leider wurde das Verhältniß, in welchem die Weltseele zur Gottheit, das Naturleben der Menschheit zu ihrer Freiheit steht, nicht mit Herder's Klarheit aufgefaßt, und die Spiritualisten selbst widerstanden namentlich in der Anthropologie nicht den Täuschungen des Materialismus. Da die Handlungen des Menschen, nicht wie sie sein könnten, aber wie sie zu sein pflegen, gewöhnlich mehr aus psychischen Stimmungen als aus dem bewußten Willen hervorgehen, und da der Mysticismus so gern das Dämonische neben das Göttliche stellt, so machten die Romantiker auch den freien Theil unseres Wesens von dem magnetischen Lebensstrome der Natur abhängig. Die Geschichte der Seele von H. v. Schubert (1830), ein Werk, das ebenso tiefsinnig wie gelehrt ist und den symbolischen Mythologien darin gleicht, daß es die Naturanschauung und die Philosopheme der nach Völkern und Zeiten verschiedensten Denker in den christlichen Mysticismus aufnimmt, vertritt jene Ansicht von dem Wesen des Menschen und hat die theoretische Freiheit und

Selbständigkeit des Geistes nicht entschieden genug gewahrt. Herder betrachtete, nachdem er dem Principe der Sammlung gemäß dem Menschen seinen Platz unter den Geschöpfen der Erde angewiesen, alle Völker als Zweige einer großen Familie. Derselbe Anfang, dieselbe Bestimmung zur Humanität gab der Geschichte der Menschheit ihre Einheit. Er selbst hatte den Fortgang der Cultur in ihren verschiedenen Richtungen nicht mit solcher Wärme und Gründlichkeit dargestellt wie ihre Anfänge, weil es ihm hauptsächlich darauf ankam, den Zusammenhang des geistigen Lebens mit dem Naturleben nachzuweisen. Die Romantiker folgten ihm hierin, doch nicht weil es sie anzog, das Vorwiegen der Sinnlichkeit in den kindlichen Weltaltern zu beobachten, sondern weil sie in den vorgeschichtlichen Zuständen das Urbild der vollendeten Menschheit zu finden glaubten. Schelling selbst brachte wieder jene Meinung in Umlauf, daß ein asiatisches Urvolk, welches man jetzt meistens in Indien suchte, während den Hebräern der Mangel einer Kunstmythologie einige Geringschätzung zuzog, in unsträflicher Reinheit einen Gott verehrt, daß später die Völker entartet, daß sich jedoch in ihrem Götzendienste und sonst noch Erinnerungen an jenen ersten Zustand der Vollkommenheit fänden; die Mythologien aller Völker seien daher miteinander verwandt, und in allen seien noch die Wahrheiten einer ursprünglichen monotheistischen Religion enthalten. Nach diesem Gesichtspunkte, der auch im 17. Jahrhundert beliebt war, wurde nun die Mythologie der Griechen behandelt. Man nahm an, die Pelasger hätten den jüngeren Hellenen jene asiatische Urreligion überliefert, und während die Dichter zwar den Mythen einen größeren Glanz gaben, aber ihren Sinn zerstörten, hätten die Priester in einem geheimnißvollen Gottesdienste den reinen bedeutungsvollen Cultus der Vorwelt erhalten. Wagner, Görres und vornehmlich Friedrich Creuzer in der Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen (1810), entwarfen nun ein großartiges Gemälde von dem Tiefsinn und der Magie des orientalischen Cultus, der sich in den Geheimlehren und den sinnbildlichen Ceremonien der griechischen Mysterien, zumal der Eleusinischen, fortgepflanzt habe. Hiergegen lehnte sich der kritische und, wenn man will, auch der skeptische Sinn der Philologen auf. Voß beleuchtete zuerst die Unsicherheit dieser Hypothesen mit einer scharfsinnigen Prüfung der Quellen. Ihm folgten Gottfried Hermann und der Verfasser des Aglaophamus, den ich über diese Dinge einst auch lesen zu hören das Glück gehabt. Man wies darauf hin, daß nichts Gewißheit habe, was

nicht durch Homer und Hesiod, die ältesten Quellen der griechischen Mythen, bestätigt werde. Homer wisse nichts von Indien, nichts von Mysterien. Was man für uralte pelasgische und orphische Weisheit halte, sei erst im Zeitalter der Philosophen erfunden worden. Die asiatischen Religionen hätten ihre Aehnlichkeit mit der griechischen erst später erhalten, denn seit den Perserkriegen und zur Zeit Alexander's sei im Oriente der oft wiederkehrende Gebrauch aufgekommen, die eigenen Sagen und Vorstellungen nach den griechischen umzudeuten. In den Eleusinien, die Creuzer so malerisch nach Saintecroix schildere, habe man, wie die griechischen Priester überhaupt niemals predigten und lehrten, auch keine Belehrungen erhalten. Es sei nur bezweckt worden, durch die Pracht der Ceremonien einen feierlichen Eindruck auf die Sinne und das Gemüth zu machen. Wahrheiten wie die, daß die Einführung des Ackerbaues so wohlthätig gewesen, daß die Guten in einem Jenseits Gutes, die Bösen Schlimmes erwarte, habe man zwar durch symbolische Gebräuche zur Beherzigung hervorgehoben, aber nicht nöthig gehabt, zu verhüllen, und gerade ihre Einfachheit sei der Grund gewesen, warum manche Schwärmer hinter ihnen dunkle Philosopheme suchten. Ein Geheimniß, welches kennen zu lernen Keinem erschwert wurde, hätte kein Geheimniß bleiben können, und die eifersüchtigen, in solchen Dingen sehr gewissenhaften Griechen würden einen geheimen Cultus, welcher der Staatsreligion widersprach, nimmer geduldet haben 2c. [1]).

Solche Deductionen, die mit Beweisen aus der Literatur nicht zu widerlegen sind, haben den Glauben an eine Tradition aus Indien oder Aegypten, an die Aechtheit einer vorhomerischen Theologie aus nachhomerischen Quellen und an eine in den Mysterien gepflegte reife Religionsphilosophie sehr erschüttert; dagegen taucht noch immer die symbolische Auffassung der Göttersagen auf, gegen welche Voß [2]) hauptsächlich ankämpfte. Eingeleitet wurde dieselbe wieder durch Martin Gottfried Hermann, der nach Vorlesungen Heyne's ein Handbuch der Mythologie (1787—90) verfaßte, in

[1]) Chr. Aug. Lobeck, „Aglaophamus" (1829), I, §. 10, §. 22 und sonst. Auch Solger war darüber verdrießlich, daß Creuzer, Görres, Kanne die an sich nothwendige Aehnlichkeit der Hauptgedanken und der Natursymbole in den Religionen aller Völker einer Ueberlieferung zuschrieben. „Nachgelassene Schriften und Briefwechsel" (1826), I, 740.

[2]) Voß, „Mythologische Briefe" (1794), II, 263, 330.

welchem die in Natalis Comes und in Hederich's Lexikon enthaltenen allegorischen Erklärungen in dem stattlichen Kleide einer Philosophie der Mythen auftraten. Voß schrieb gegen Hermann und Heyne mit Spott und Grimm; es hatte ihn gereizt, daß man diese leichte Modewaare anpries, während man von seinen gründlichen Arbeiten nichts zu wissen schien. Manches war der Art, daß sich doch sein Aerger in Heiterkeit auflöste. So glaubte man z. B. einem Scholiasten, daß die Pelasger sich alle ihre Götter gehörnt und geschwänzt gedacht, weil sie selbst sich in Thierfelle kleideten, und Voß belustigt sich daran, daß die bewunderten Erfinder der Kosmogonien, Theogonien und symbolischen Mysterien nicht Philosophie genug gehabt, die Hörner und Schwänze von ihren Pelzen abzuschneiden, und sich gar eingebildet, den Göttern seien solche Pelze auf dem Leibe angewachsen. Man wiederholte jene alten Einfälle, daß mit Jupiter die obere, mit Juno die untere Luft, mit ihrem Zanke die Ungewitter, mit den Ambosen an den Füßen der Juno Erddünste und Meerdünste, mit der goldenen Kette die sich vom Aether abstufenden Elemente bezeichnet seien.

Creuzer sagt in seiner Autobiographie, ihn habe die geistlose Art empört, wie Meiners die Religionen der Alten behandelt. Auch die Anderen hätten fast alle an der Vorstellung Theil genommen, die sie sich aus den Reisebeschreibungen über die neue Welt und besonders aus Cook's und seiner Gefährten Berichten gebildet, als ob die ganze Menschheit von der Barbarei angefangen. Die Bibel, Herder's Geist der ebräischen Poesie, der Vergleich der symbolischen Orakel bei Herodot mit den Sprüchen der Propheten, die Fragmente der symbolischen Philosophie der Griechen hätten ihn zu der Ueberzeugung geführt, daß die Cultur der Griechen, wie sie selbst eigentlich einen Theil der Asiaten bildeten, ein Zweig der morgenländischen gewesen. Neben jener Neigung der Historiker, die Götter- und Heldensagen der Völker als alberne Märchen roher Wilden zu verachten, rief aber auch eine üble Gewohnheit der Philologen selbst die Symbolik hervor. Noch lange nach Creuzer beschäftigten sich die Commentare zu den alten Dichtern nicht mit dem Inhalte der Werke, sondern der Text war nur der Träger antiquarischer, grammatischer und anderer Notizen, die mit der Aufklärung der Stelle, an die sie sich anschlossen, nichts zu thun hatten. So, sagt Creuzer, habe es ihn verdrossen, daß man Mythologisches auf die Weise jener Theologen behandle, die einem Bibelleser, der über das Gleichniß vom Sämann Aufschluß begehrt, eine Vorlesung über die morgenländischen Getreidearten und die

Einrichtung des Pfluges halten, und die Allegorie vom guten Hirten zu erklären meinen, wenn sie ein Langes und Breites über die Race der palästinischen Schafe sprechen. Seine Symbolik hat dazu beigetragen, daß man die Fabeln nicht mehr ausschließlich nach dem antiquarischen und artistischen Gesichtspunkte betrachtete, sondern in ihnen einen Sinn suchte, und auf diesem Grunde erheben sich die Forschungen über die Theologie des Homer und der Tragiker, die in dem Maße an Werth und Sicherheit gewinnen, als man sich der Deutung einzelner Fictionen enthält und den sittlich-religiösen Geist, welcher in den Dichtungen die Gesinnung der Menschen durchdringt und ihr Verhältniß zu den Göttern bestimmt, nach seinen inneren Grundlagen untersucht. Uebrigens soll damit nicht gesagt sein, daß Alles und Jedes, was Creuzer in seiner Symbolik aufstellt, das Ergebniß der Selbsttäuschung sei. Niemand wird leugnen, daß viele orientalische Vorstellungen und Gebräuche in die griechische Religion eindrangen, da ja seit dem 5. Jahrhundert dort die Priester, hier die Philosophen und Historiker mit Wetteifer an einer Theokrasie arbeiteten. Creuzer ist nur bei der Auslegung ohne Kritik zu Werke gegangen, und eine offenbare Verirrung war es, daß er aus den jüngern theologischen Philosophemen eine vorhomerische Urreligion machte. Von der alten Weisheit der Aegypter, die den Griechen durch ganz unverbürgte Einwanderungen zugeflossen sein soll, wissen wir ohnehin nicht viel, da schon Herodot's Bericht dadurch entstellt ist, daß die Priester bei der Mittheilung ihrer Lehren und Gebräuche und er selbst bei der Auffassung einen Parallelismus mit der griechischen Religion im Auge hatten. Man hegt heute auch nicht mehr eine so übertriebene Hochachtung vor der ägyptischen Weisheit wie damals, als bei uns alle geheimen Gesellschaften für die Bewahrer der tiefsten Philosophie und uralter Offenbarungen galten. Die Hieroglyphen bezeugten sonst, was man wollte. Doch dieselben Zeichen, in welchen Kircher, dem man bis in unser Jahrhundert hinein folgte, einst (1650) gelesen: der Urheber aller Fruchtbarkeit ist Osiris, dessen zeugende Kraft vom Himmel in dieses Reich durch den heiligen (Dämon) Mophtha geleitet ist, enthalten nach Champollion nichts weiter als das Wort Autokrator, und so verwandeln sich oft hieroglyphische Inschriften, die noch Sickler für Verse aus den Psalmen hielt, in bedeutungslose Notizen. Von Homer's Unbekanntschaft mit der ägyptischen Weisheit sagt Creuzer Folgendes: Bei dem Falle der Königsgeschlechter, als Griechenland vom 12 — 9. Jahrhundert durch Revolutionen erschüttert

wurde, sank auch die Herrschaft der Priester, welche bis dahin die theologische Dichtung gepflegt. Darauf bildete sich zu Homer's Zeiten eine derbe weltliche Poesie aus. Die Priester wurden von den Laiensängern angefeindet und zogen sich in die Einsamkeit zurück. Homer bekümmerte sich nicht um ihre Weisheit. Er machte aus den tiefsinnigen Symbolen inhaltslose Facta und flocht nur hin und wieder eine Hindeutung voll pikanten Doppelsinnes ein [1]). Mit diesem höchst sinnreichen Einfall, dem aber alle historische Beglaubigung fehlt, gelang es Creuzer, sich den lästigen Umstand, daß die älteste Quelle der griechischen Alterthumskunde seinen Hypothesen widersprach, mit einem Male vom Halse zu schaffen. Voßens leidenschaftlicher Angriff auf Creuzer's Symbolik hat nicht verhindern können, daß dieselbe in jüngeren Zeiten noch überboten wurde. Nur der klügelnden Gemüthsleere kann ein Achill zusagen, der nicht jener Achill ist, welcher dem Agamemnon grollt, den fliehenden Hektor mit der Unerbittlichkeit und Schnelligkeit der Erinnyen verfolgt, aber auch um Patroklus mit frauenhafter Zärtlichkeit klagt und den greisen Priamus durch eine kindliche Ehrfurcht entschädigen möchte; ein Achill, welcher überhaupt nicht Achill, sondern eigentlich der Fluß Spercheios ist, der sehr reißend war (σπερχόμενος), über die Ufer trat (ἄχειλος) und Alles überschwemmte. Welchen Werth behalten jene großen Scenen aus dem Leben der Menschheit, wenn die Ilias, was Forchhammer ebenfalls ermittelt hat, eigentlich den Kampf des Winters gegen die Erde darstellt. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine Göttersage bei ihrem Ursprunge eine religiöse Symbolik ist. Wer kann sich aber vermessen, von Dem Kenntniß zu haben, was Homer selbst und zu seiner Zeit Niemand mehr kannte, denn hätte es damals noch Wissende gegeben, so würde Homer zu ihnen gehört haben, und er war der Mann, der alle seine Geheimnisse mittheilte. Die Wahrheiten selbst, von denen die Bildung der Mythen ausging, sind keine tiefen Philosopheme gewesen; denn bei einiger Bedeutsamkeit und Festigkeit der Vorstellungen hätten sich die Mythen nicht von ihnen abgelöst, um sich in freiem Gange mit den Heldensagen allein nach epischen Richtungen auszubreiten. Macht man nun schon die vorhomerische Götterlehre scharfsinniger und gelehrter, als sie gewesen, baut man dieselbe auf ganz unsichere Nachklänge, so kommt dazu noch der größere Irrthum, daß man in das willkürlich angenom-

---

[1]) F. Creuzer, „Symbolik und Mythologie" (zweite Ausgabe, 1819), II, 442 fg.

mene System auch solche Homerische Mythen hineinzwingt, welche gar nicht mehr der symbolischen, sondern der epischen Dichtung angehören. Mag doch der Anblick des weiten, lichten Aetherraumes die Griechen veranlaßt haben, sich einen Gott zu denken, der diesem Bilde entsprach; der Vater der Götter und Menschen erhielt bald eine Geschichte, welche sich nicht an den engen kosmogonischen Begriff band, den einzelne Beinamen erschöpften. Auch in der neuesten griechischen Mythologie von L. Preller (1854) ist die Abhängigkeit des epischen Elementes von dem symbolischen zu weit ausgedehnt. Auch hier sind die schlechten Stunden in der Ehe des höchsten Götterpaares nur ein Bild für Stürme und Unwetter, die beiden Ambose bedeuten wieder Erde und Meer, wobei man sich daran zu erinnern habe, daß „die Gewalt des höchsten Himmels die Lüft und alle Wolken schwebend trage und an die Bergesgipfel (sammt der übrigen Erde und dem Meere) gleichsam anbinde". Solche wilde und formlose Phantasien, die der Apokalypse entnommen scheinen, sind in dem Lande der klaren, Alles begrenzenden Plastik schwerlich jemals volksthümlich gewesen. Nebenbei haben Astronomie und Chemie ebenfalls ihre Geheimnisse in den griechischen Mythen wiedergefunden. Diese Vielseitigkeit beweist schon, daß die Griechen selbst weit minder als ihre Ausleger die Kunst besaßen, aus einer Wolke Kameel, Wiesel oder Walfisch zu machen, wie es eben paßte. Die deutsche Mythologie von J. Grimm ist auch darin musterhaft, daß das Epische neben dem Symbolischen zu seinem Rechte gekommen, daß das letztere von allen überschwänglichen und phantastischen Deutungen frei geblieben und daß die Vergleichung der Mythen und Vorstellungen verschiedener Völker nicht gleich zu einer genetischen Herleitung und Vermischung geführt hat. Ueberhaupt ist die deutsche Alterthumskunde, zu deren Begründung die Romantiker angeregt, in allen Disciplinen eine ebenbürtige Genossin der classischen Philologie. Wenn aber Steffens es mit Recht bewundernswerth nennt, daß man binnen einer Zeit von einigen dreißig Jahren hier bei strengerer Forschung so bald einen sichern Boden fand, während die Gelehrten Europas Jahrhunderte brauchten, um in der classischen Philologie das unübersehbare Material in formeller Hinsicht zu beherrschen, so wollen wir nicht vergessen, daß die classischen Studien für die deutschen Philologen eine Propädeutik von unschätzbarem Nutzen gewesen, wie sich denn Lachmann und Wolf, Grimm und Lobeck, Andere und Andere in den Gegenständen ihrer Forschungen, in Verfahren und Ansichten begegneten.

Den vollständigsten Sieg soll die christliche Kunst über das classische Princip in der Malerei davongetragen haben. So urtheilen Viele und unter ihnen Manche, die in der Poesie der Romantiker nur das Zeichen einer sinkenden Zeit sehen [1]). Ein solcher Widerspruch beunruhigt mich, denn es handelt sich hier ja um größere Dinge als um Goethe's Geschmack in einer Kunst, die nicht sein eigentlicher Beruf war.

Wie wir es sonst gesehen, trat auch in diesem Punkte die Romantik anfangs nicht dem Antiken entgegen, sondern sie forderte nur einen Platz neben demselben. W. H. Wackenroder (aus Berlin, 1772—98) machte allerdings die Religion zur Quelle der Kunst, doch äußerte er sich mit einer solchen Duldsamkeit, daß Goethe kaum Ursache hatte, sich über die sonderbare Folgerung zu beklagen: weil einige Mönche Künstler gewesen, sollten alle Künstler Mönche sein. Gott betrachte, sagt er [2]), die Natur von einem so hohen Standpunkte, daß ihm das Brüllen des Löwen ebenso angenehm sei wie das Schreien des Rennthiers, und die Aloe ihm ebenso lieblich dufte als Rose und Hyacinthe. Die Künstler aber zanken, weil jeder mit festem Fuße auf seinem Standorte stehen bleibe und sein Auge nicht über das Ganze zu erheben wisse; sie sollten einig sein, da doch alle demselben Ziele zueilten. Lasset uns, so heißt es, mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen und uns bestreben, an allen ihren mannichfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen. Fr. v. Schlegel trennte die Gegensätze durch eine bestimmtere Charakteristik und erläuterte dieselben an Beispielen in seinen Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—4. An diese in der Zeitschrift Europa mitgetheilten Abhandlungen knüpft sich die Restauration der romantischen Kunst, welche, der Andacht und der heiligen Liebe erblühend, in tiefempfundenen Sinnbildern die Religion und die Kirche verherrlichen und sich neben der älteren italienischen Malerschule vor Rafael die ältere deutsche zum Muster nehmen sollte.

Von der heidnischen Kunst verbreitete Schlegel folgende Ansichten: sie gehe aus von der Vollkommenheit der organischen

---

[1]) Gervinus, V, 703; Hillebrand, „Die deutsche Nationalliteratur" (1846), III, 225; Hettner, „Die romantische Schule ꝛc." (1850), S. 162; Schäfer, „Goethe's Leben" (1851), II, 150 ꝛc.

[2]) „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), S. 100.

Gestalt und finde auf dem Wege der lebendigsten Entfaltung aller gebildeten Formen wie von selbst den Reiz der Anmuth als natürliche Blüthe der jugendlichen Schönheit; aber immer bleibe es mehr ein sinnlicher Reiz als eine geistige Anmuth der Seele. Wolle die antike Kunst höher steigen, so gehe sie über in die titanische Kraft und Erhabenheit, oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit, und dieses sei die äußerste Linie, welche sie erreichen könne und wo sie das Ewige am nächsten berühre. So stünden für sie an dem verschlossenen Eingang des ewigen Schönen auf der einen Seite der titanische Uebermuth, welcher mit Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen wolle, ohne daß er dieses je vermag; auf der anderen Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewußtsein der eigenen unauflöslichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt. Das Licht der Hoffnung sei es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten oder letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kenne; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittigen des seligen Glaubens und der reinen Liebe, obwol es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbreche, sei es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst in göttlicher Bedeutung als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentrete und anspreche und wodurch diese hohe geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar werde [1]).

Die Ideale der Alten bewegten sich also um diese drei Momente, um die sinnliche Vollkommenheit und die Reize der Gestalt, um den Heroismus und um die tragische Resignation. Auch Hegel, der sonst mit einiger Geringschätzung auf die Philosophie der Brüder Schlegel herabsieht, hat diese Bestimmungen größtentheils angenommen. Er hebt es namentlich hervor, daß das Alterthum es nicht weiter als bis zu jener Resignation gebracht. Niobe und Laokoon vergehen nicht in Klage und Verzweiflung, sondern bewährten sich groß und hochherzig, aber an die Stelle der Befriedigung trete doch nur eine kalte Resignation, die Hoheit der Individualität sei doch nur ein starres Beisichsein, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals; den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit habe erst die romantische religiöse Liebe [2]). — Darin also liegt der

---

[1]) VI, 216.

[2]) „Aesthetik", III, 35.

hauptsächlichste Unterschied des antiken und des christlichen Ideales, daß nur das letztere jenes selige Bewußtsein der göttlichen Liebe in sich trägt, und daß die Tragik nicht mit der Resignation abschließt, sondern daß die Schmerzen, welche überdies mehr sittlicher Natur sind und dem innersten Seelengrunde entstammen, sich durch dieselbe Gewißheit der Versöhnung zum tiefsten und reinsten Entzücken verklären.

Hier drängen sich uns gleich folgende inhaltschwere Fragen auf: Ist das christliche Princip der Malerei in der That das höhere, warum soll es nicht auch in der Poesie zur Geltung kommen? Wird anerkannt, daß die unvollkommenere Idealanschauung die Ursache gewesen, warum die classische Malerei hinter der romantischen zurückblieb, warum finden wir es verzeihlich, mitunter löblich, daß unsere größten Dichter sich vom Christenthume abwendeten, und ist nicht in der That anzunehmen, daß unsere Poesie sich zu einer noch höheren Vollendung erhoben hätte, wenn sie den classischen Idealismus mit der Lehre von der erlösenden und der versöhnten Liebe in den innigsten Zusammenhang gebracht? Sollte nicht aber auch das Umgekehrte zu folgern sein, daß der Classicismus, wenn er den ihm weit überlegenen Ideen einer jüngeren Zeit in der Poesie zu einer glänzenden realistischen Entfaltung verhalf und die künstlerische Gestalt gab, auch in der Malerei dasselbe zu leisten fähig sein mußte, und wäre demnach Goethe's Hinweisung auf die Kunstwerke der Alten so durchaus ein ganz unfruchtbarer Irrthum gewesen? Die Beleuchtung dieses Widerspruches, daß in der Poesie das eine, in der Malerei das andere Princip den Vorrang verdiente und Größeres leistete, scheint mir nicht nur für die richtige Auffassung jenes Streites der Romantiker und der Hellenisten, sondern für die Geschichte unserer Dichtkunst überhaupt von der größten Bedeutung zu sein.

Man muß zunächst einräumen, daß die christliche Kunst von Ideen einer höheren Ordnung ausging. Indessen war doch auch das Alterthum mit der Ahnung erfüllt, daß das Göttliche, von der Beseelung des Sinnlichen beginnend, in einer stufenweisen Steigerung das weite Gebiet der wandelbaren Dinge durchzieht, bis es in sich selbst zu ewiger Klarheit, Ruhe und Herrlichkeit zurückkehrt. Zu den niedrigsten Idealen rechnet Schlegel die organische Gestalt, deren Schönheit nur ein sinnlicher Reiz gewesen. Wie war es möglich, daß solche Behauptungen durchdringen konnten, nachdem Winckelmann, Lessing, Herder &c. gezeigt, daß die Formen stets der Reflex eines geistigen Momentes waren, und

wenn die Künste hier nichts Höheres bezweckten als eine Verherrlichung der Natur, ist denn nicht die Kraft des Schaffens eine der hauptsächlichsten Offenbarungen der Gottheit, und ist es nicht Religion, sie auch in dieser Hinsicht zu erkennen und zu verehren? Schlegel selbst fällt es einmal ein, daß er Winckelmann und den Alten Unrecht thut [1]). Ja, in der Schilderung einer Venus von Allori erkennt man den Verfasser der Lucinde wieder, welchem die Verklärung des Fleisches so sehr am Herzen lag. „Die Ausführung", sagt er [2]), „ist sehr warm, ausgearbeitet und kraftvoll, ganz des kühnen Gedankens würdig, die hohe Göttin der Liebe in nackter Schönheit, hoch über Leibesgröße gestaltet, so wie die größer fühlende Vorwelt sich die Götter dachte, dem Auge des bewundernden Beschauers in herrlicher Wahrheit zu zeigen. Ein schätzbares Werk von hoher Vortrefflichkeit!" Nun, wenn diese Venus neben den Sinnbildern der „weltumfassenden katholischen Frömmigkeit" ein solches Lob verdiente, so hätte dieselbe Frömmigkeit auch ein andermal die heidnische Kunst nicht so verketzern dürfen. In der zweiten Klasse der antiken Ideale standen die Bilder des Heroismus. Wie einseitig ist da wieder der unchristliche Göttertrotz zum Wesen des alten Heldenthumes gemacht, da doch bereits im Homerischen Zeitalter der Titanismus einer frommen Ehrfurcht vor den Göttern gewichen ist. Was soll man auch dazu sagen, daß die leidenden Heroen der Alten nur in einer verstockten Resignation Beruhigung gefunden. Allerdings nahmen sie nicht ihr Schicksal mit dem Entzücken der Märtyrer hin, und ihnen war noch die volle Zuversicht zu einer erlösenden Liebe versagt, aber nicht jener ältere titanische Trotz, sondern die hochherzige Anerkennung, daß ein heiliges Walten den Beruf und das Recht habe, die Frevel an der sittlichen Welt auszutilgen, war die Ursache ihrer Resignation; ja, es fehlen nicht Beispiele, daß die Gnade der Götter selbst dem gereiften Dulder zu Hülfe kommt, und auf diesen Einheitspunkt der Heldengröße und der Liebe von oben, die an dem Menschen Theil nimmt, gründen sich Tragödien, deren tiefe Heiterkeit doch einige Anerkennung verdiente.

Wenn nun die christliche Kunst im Stande war, Ideen und Gegenstände darzustellen, in denen sich unmittelbar die Geheimnisse der Religion abspiegeln, verdient Alles, was das Leben sonst Gro-

---

[1]) VI, 193.
[2]) VI, 88.

ßes und Schönes darbietet, keine Beachtung, weil es nicht jene höchsten Anschauungen erreicht, und war die Welt der griechischen Dichter wirklich so gottverlassen, daß der neuere Künstler sich nicht mit ihren Scenen befassen durfte? Auch in Betreff der Darstellung gewöhnte man sich an harte Urtheile über die antike Kunst. Allerdings ist es richtig, daß die Romantik, welche sich den bedeutsamsten Erlebnissen des verborgenen Menschen zuwendet, das Alterthum in dem Ausdrucke der seelenhaften Innigkeit überflügeln mußte. Aber man redete sich ein, daß die antike Malerei nur mühsam der Sculptur nachgeschlichen. Wie Viele mögen die Gemälde der Alten ganz anders gefunden haben, als man sie der systematischen Eintheilung zu Liebe geschildert hatte. So reiste Friedrich v. Raumer mit den christlichsten Vorurtheilen nach Italien; aus Neapel schrieb er an Solger [1]), daß die antiken Bilder ihn in Staunen gesetzt, daß den neuen Malern der Muth gefehlt hätte, ihren christlichen Idealismus auszubilden oder festzuhalten, wären so viele treffliche Gemälde aus dem Alterthum wie Bildsäulen gerettet worden. Goethe und seine Freunde, welche der Romantik gegenüber den Anschluß an das alte Epos empfahlen, wollten ja auch nicht, daß man den sprödern Styl der Sculptur beibehalten sollte. Er selbst hatte ja seine Iphigenie mit allen Vorzügen der lyrischen Innerlichkeit ausgestattet, und so war er mit Michel Angelo und Rafael in jenes Jahrhundert vorgeschritten, welches im Romantischen und im Antiken gleich groß war, weil es Beides verband.

Ich werde auch in Bezug auf die Malerei bei meiner Ansicht bleiben können, daß das Christenthum als solches in allen Dingen zur Weltherrschaft berufen ist, welches Ziel es erreichen wird, wenn es in dem Sinne seines Stifters nicht auflöst, sondern erfüllt, daß aber die christliche Kunst unter den Händen unserer Romantiker eine Gestalt erhielt, welche zur Opposition aufforderte und sie ersprießlich machte.

Wenn Goethe bemüht war, die griechische Kunst nicht in Vergessenheit sinken zu lassen, so bestimmte ihn zunächst dazu der Umstand, daß das Christenthum der romantischen Künstler, welches, von Rom und Dresden ausgehend, ganz Deutschland durchdrang, sehr oft nur in einer mattherzigen, süßen Frömmelei bestand. Die Gottergebenheit, welche in den Tragödien der Alten das Resultat

[1]) I, 524.

einer kraftvollen Selbstüberwindung ist, hat für die Schwärmer nichts Reizendes. Dagegen gelingt es sehr leicht, sich in das Entzücken einer himmlischen Verklärung zu versetzen, wenn es hinreicht, daß man sich das Höchste mit schönen Empfindungen aneignet. Es entsprach der Hinneigung zu den schmelzenden Affecten, daß Maria, die mit sinnender Demuth die Seligkeit ihrer Verklärung genießt, und der leidende Christus an die Spitze der Ideale traten und daß alle von ihnen den Grundton erhielten. Man erzählt von Leonardo da Vinci, daß er auf seinem Abendmahle den Kopf des Heilandes nicht zu endigen gewußt. Der Kummer über den Verrath des Jüngers sollte zugleich mit der Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit ausgedrückt werden, und diese Widersprüche machten die Lösung der Aufgabe zu einer kaum möglichen Sache [1]). Wie viel schwerer war es, in die Darstellungen der Passion selbst die göttliche Kraft aufzunehmen, mit welcher der Löwe vom Stamme Juda die Welt und den Tod überwand. Es ist natürlich, daß Passionsgemälde, in denen sich das Leiden des Heilandes mehr nach seiner sinnlichen Stärke als nach seiner geistigen Bedeutung ausspricht, meistens nur eine schmerzliche Rührung hervorrufen, nicht aber zugleich jene thatfertige, in Kampf und Unbill geduldige Menschenliebe, ohne welche Andacht und Gebet nur ein tönendes Erz sind. Die bekannteren und dauerhafteren Erzeugnisse der Poesie unterhalten die Erinnerung an die krankhaften Ausschweifungen der frommen Sentimentalität, und da wissen wir sie zu beklagen, aber die Malerei und die Musik waren ebenfalls von ihr angesteckt. Zwar scheint es, daß die Legende recht in die Heroenzeit des Christenthums hineinführen mußte; doch haben uns schon die Märtyrerdramen gelehrt, daß die freudige Aufopferung des Lebens erst dann zur Erhabenheit wird, wenn die Geschichte des Heiligen, welcher ein solches Opfer bringt, auch darthut, daß er das Leben nach seinem vollen Werthe erkannt und geschätzt. Wie oft aber macht nicht die Legende aus den Schrecken der Bluttaufe einen mit fanatischem Eifer ersehnten Genuß. Schlegel selbst scheint gefühlt zu haben, daß die christliche Verklärung der altheroischen Größe zur Folie bedurfte. Er schildert das Märterthum der heiligen Agathe, ein Gemälde von Sebastiano del Piombo, zu welchem Michel Angelo die Zeichnung gemacht haben soll. Es sei ein wahrhaft

[1]) Goethe, „Kunst und Alterthum" (1816), I, Heft 3, 184.

classisches Werk, weil die große, schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums es durchaus beseelen und beherrschen. Der Leib der Heiligen sei von heldenkräftiger, jungfräulicher Stärke und Schönheit. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit im hellsten Lichte durchglühe die reinen, festen Formen. Aus ihrem Gesichte spreche nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit ꝛc. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eile mit Zuversicht auf die eigene Kraft der Gottheit zu und der ewigen Freiheit [1]). Zwar ist es Schlegel lästig, daß die mit frommen Empfindungen verbundene Stärke des Geistes hier auf den stoischen und römischen Heroismus hinweist, doch gebe das nie genug zu preisende Bild eine Anleitung, die untauglich erscheinenden Martyria für die Kunst brauchbar zu machen, und damit würde sich Goethe allerdings einverstanden erklärt haben. Wie in den Osterspielen des Mittelalters die fromme Stimmung dadurch unterbrochen wurde, daß man Judas, den Salbenhändler ꝛc. in einer derben Weltlichkeit auftreten ließ, so suchten die Maler dem Spiritualismus des Legendenideales dadurch ein Gegengewicht zu geben, daß sie „reizende Zuschauerinnen mit frischen Kindern hinzufügten oder die Henkersknechte zu Hauptpersonen machten, da sich an ihnen doch etwas nervig Nacktes anbringen ließ“ [2]). Hierzu stimmt es, daß Schlegel an jenem Martyrium der heiligen Agathe die Henker und die zuschauenden Soldaten fast mehr bewundert als die Heilige selbst.

Dieser Hang zum pietistischen Gefühlsluxus hinderte Goethe, sich mit den Freunden der neuen Kunst zu verbinden; er vermißte das Charaktervolle, Tüchtige, Kräftige, welches in dem classischen Idealismus liegt. Ferner hatte er kein Vertrauen zu der objectiven Entfaltung des christlichen Ideales. Selbst die Gemälde der älteren Romantik waren meistens statarische Symbole des im Göttlichen ruhenden Sinnes und ihnen fehlte die an Handlungen, an ausgeprägten, charakteristischen Individualitäten und vielartigen Erscheinungen reiche Weltlichkeit der antiken und der gräcisirenden Malerei. Der Kreis der christlichen Symbole hat zwar keinen unbedeutenden Umfang,

---

[1]) VI, 119.

[2]) Goethe, XXIV, 332.

aber Ideen und Situationen sind in ihm zu sehr miteinander verwandt. In der unendlichen Reihe von Madonnen gibt es verhältnißmäßig gewiß nur wenige charakteristische Formen. In den Legenden wiederholt sich unzählige Male dieselbe standhafte Glaubenstreue und die Freudigkeit des erwählten Todes; der Wechsel in der Todesart, in Zeit, Ort und Namen kann die Eintönigkeit nicht aufheben. Dazu kommt, daß der letzte tragische Ausgang meistens keinen reichen Mythus abschließt, sondern Anfang und Ende zugleich ist. Die Symbolik mußte daher die Attribute zu Hülfe nehmen, und man trieb es weit genug in der Unpoesie. Die heilige Cäcilie von L. Schnorr (1823) trägt ein grünes Gewand mit goldenem Gürtel. Grün bedeutet die irdische Sphäre, Gold die Vollkommenheit. Die Heilige will also Diejenigen, deren Patronin sie ist, zur Vollkommenheit führen. Ihre Sandalen sind mit schwarzen Bändern festgebunden, zum Zeichen, daß „ihre Füße in die dunkle Welt der Trübsal herabgesenkt sind". Die lichtbraunen Haare bezeichnen die Fülle geistiger Kraft und Liebe. Die linke Hand bedeutet die Begierden; daher hat die Heilige sie auf die Brust gelegt, und auf der Brust schimmert in zartem Glanze der geheimnißvolle Name des Ewigen. Der rechte Arm bedeutet die Werke, und da die Heilige ihr inneres Leben und ihren äußeren Wandel geläutert, so ist er mit zwei goldenen Spangen geziert rc.[1]). Wir tadeln es in der Poesie, wenn wir jene rohe Tragik des Gryphius wiederfinden, der, um die Erhabenheit des Leidens recht fühlbar zu machen, die Bosheit der Peiniger und die Qualen mit grellen Farben ausmalte; dürfen uns denn die Martyrien hier in die Folterkammer führen, mit glühenden Zangen, Blutströmen und zerfleischten Leichnamen Effect machen? Diese Dürftigkeit des epischen Hintergrundes, eine Symbolik, die sich nicht auf einen phantasievollen Mythus stützte, sondern durch Attribute erklärte, Scenen, welche die Sinne erstarren machten, dies war es außerdem, was Goethe in die Welt des Homer zurücktrieb. Ein Urtheil über den poetischen Theil der Malerei sollte man ihm zutrauen. Mag man seine Freude an den alten Bildern im Mai-

---

[1]) Schlegel, VI, 315. Statt des poetischen Interesses stellt sich hier oft ein anderes ein; so waren eine Zeit lang Die vier Tageszeiten des Maler Runge zu Dresden sehr beliebt, der in den Einfassungen mancherlei romantische Symbole, Glorien, Kreuze, Rosen, Nägel, Kelche, Dornen, Blumen und Pflanzen angebracht, deren verwickelte Beziehung den Scharfsinn unterhielt. „Kunst und Alterthum", I, 2, 86.

länder Codex der Ilias, an Tischbein's Zeichnungen nach Homer bespötteln und hätten die Preisaufgaben für die Kunstausstellungen zu Weimar zum Theil besser gewählt sein können [1]): die Künstler, welche mit Winckelmann im Zusammenhange blieben, Carstens, Hartmann, Wächter, Wagner, Schick, haben zwar auch ihre Meister gefunden, aber sie werden nicht blos in Goethe's Schriften gerühmt, sondern die Geschichte der Malerei zählt sie zu ihren ersten Größen.

Die hauptsächlichsten Verdienste der Romantiker um die Künste fallen mit denen zusammen, welche im Allgemeinen anzuerkennen sind. Die Erweckung des religiösen Sinnes und der christlichen Frömmigkeit war auch für die Malerei heilsam, die Gefahr lief, sich in die bunten Scenen der Weltlichkeit zu verlieren. Als die Kirche aufgehört hatte, die Maler zu beschäftigen, und nur die Fürsten noch ihre Prunkgemächer mit einem so theueren Zierrath schmückten, hielten sich die Maler anfangs an Ovid, später zwar meistens an Homer, doch war es so weit gekommen, daß werthvolle Gemälde allein deshalb Niemand kaufte, weil sie einen religiösen Gegenstand behandelten. Leider rief eine Einseitigkeit wieder die andere hervor, und Goethe beklagt nicht mit Unrecht, daß der Aberglaube die Kunst zu Grunde richtete, welche eben der Glaube geschaffen. Ferner bewirkte das überwältigende Interesse für das Vaterländische, daß man die Denkmale der älteren deutschen Kunst hervorzog. Auch dieses Verdienst wurde von den Weimarischen Kunstfreunden bereitwilligst anerkannt. Sie erklärten, daß die frühere Gleichgültigkeit weder dem Urtheile, noch der Wißbegierde, noch den Gesinnungen Ehre gemacht [2]). Doch gilt wol von der Malerei noch in höherem Grade als von der Poesie, daß jenes Interesse mehr die deutsche Alterthumskunde förderte als die

---

[1]) Die Aufgaben waren: 1799 Paris und Helena nach Ilias III, 1800 Hektor's Abschied und der Ueberfall des Rhesus, 1801 Achill auf Skyros und Achill's Kampf mit den Flüssen, 1802 Perseus und Andromeda, 1803 Odysseus und Polyphem, 1804 das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt, 1805 Hercules am Alpheus. Dazu kam nach zwanzig Jahren ein Charon, der gleich Chiron durch die Nacht zu Pferde dahinsaust und die Seelen der Verblichenen entführt. — Als die Franzosen 1799 in Neapel plünderten, drangen zehn Soldaten in Tischbein's Werkstätte, der damals Paris und Helena malte. Das Bild machte auf sie einen solchen Eindruck, daß sie sich zurückzogen und ihm sogar eine Schildwache vor das Haus stellten.

[2]) „Kunst und Alterthum", I, Heft 2, 13, 56.

Kunst selbst, und es war nicht löblich, daß man die Unvollkommenheiten der älteren deutschen Meister nachahmte.

Als die Philosophie Schlegel's nebst Wackenroder's und Tieck's dichterischen Schilderungen jener Zeit, in welcher sich die Künstler mit einfachem, frommem Sinn ganz den heiligen Dingen widmeten, ihre Wirkung gethan, traten seit 1810 Overbeck, Cornelius, W. Schadow, J. Schnorr u. A. in Rom zur Gründung der romantischen Schule zusammen. Zur Bezeichnung des allgemeineren Ergebnisses der neuen Kunstrichtung kann aus den Briefen Solger's, der kein Frömmler, aber auch kein Heide war, folgende Stelle dienen, welche sich auf die Berliner Kunstausstellung von 1812 bezieht [1]: „Fast durchgehends zeigt sich bei unsern Künstlern selbst ein mechanisches Ungeschick, am meisten im Colorit und dem Helldunkel, oft aber auch in der Zeichnung. Diese ist jedoch in der Regel noch besser, wahrscheinlich weil sie ihr Studium bei der Antike anfangen; dafür fehlt ihnen aber auch das Leben, und selbst die Richtigkeit der Zeichnung wird kalt und steif. Das Allerschlimmste aber sind die Erfindungen und Compositionen. Jene sind entweder aus dem gemeinsten Leben hergenommen, oder sie suchen mit Absicht eine mystische Tiefe, welche eben der Absicht wegen aller wahren Innigkeit entbehrt und oft zu einem wahrhaft frevelnden Spiele mit dem Höchsten und Heiligsten der Menschheit ausartet. Dieses Uebel hat jetzt so weit um sich gegriffen, daß man es kaum glauben sollte, und selbst die dürrsten Köpfe glauben nicht allein alle Forderungen der Kunst erfüllt zu haben, sondern sogar Alles, was schon die Begeisterung der Edelsten geschaffen, zu überflügeln, wenn sie sich irgend einen scheinfrommen Gedanken aussinnen und diesen unverständlich und dürftig mit Gestalt bekleiden. Diesen Neigungen folgt dann natürlich auch die Composition, die entweder zufällig hingeworfen oder mit kalter Absichtlichkeit aufgestutzt wird." Auch die Stifter der neuen Kunst machten sehr bald die Erfahrung, daß sie sich dem Alterthume nähern müßten. Das milde Leuchten der Frömmigkeit entschädigte nicht für die unschönen, reizlosen Formen und den Mangel an Phantasie. Sie übten sich wieder an mythologischen Scenen und griffen zu den weltlicheren Stoffen des Alten Testamentes. Später sonderten sich zwei Hauptrichtungen. Overbeck und Schadow suchten sich hauptsächlich den musikalischen Ausdruck einer innigen, zar-

---

[1] A. a. O., I, 245.

ten Seelenstimmung anzueignen und gefielen sich in jener sanft bewegten Lyrik, welche man an den Werken Leonardo's und Correggio's bewunderte. Sie erhoben auf ihrem Gebiete die Romantik zu der Blüthe, welche ihr in der Poesie durch die reineren Dichtungen Tieck's zu Theil ward. Sie selbst und ihre Schüler behandelten oft religiöse Motive, doch wurden die eigentlichen Martyrien vermieden, und man wählte aus dem Leben Christi lieber jene Scenen, in welchen der Menschenfreund lehrend und hülfreich seine kurze Laufbahn mit Segnungen bezeichnete. Als Schadow 1826 die Leitung der Düsseldorfer Akademie übernahm, waren die frommen Bilder nicht mehr so beliebt, doch zeigten sich die Nachwirkungen des Legendenstyles darin, daß die Schule der weichen Sentimentalität treu blieb und bei einem gewagteren Aufschwunge das tief Pathetische dem Energischen vorzog. Auch diese Gattung hat ihre Berechtigung; eine schlimmere Verwandtschaft kam darin zum Vorschein, daß man die scenische Erfindung und Composition vernachlässigte. Hegel urtheilt sehr ungünstig über die Bilder der Düsseldorfer Schule, welche er 1828 in Berlin sah. Während die älteren Meister, wenn sie Erotisches aus der Mythologie entnahmen, Alles in lebendigen, bestimmten Situationen, in Scenen mit Motiven und nicht blos als einfache, in keiner Handlung begriffene Empfindung ohne Phantasie darstellten, hätten die romantischen Liebespaare Romeo und Julie (von Hildebrandt), Rinald und Armide (von Sohn) hier einander nur recht verliebt angesehen. Schadow selbst hatte Mignon's Charakter blos durch Gestalt und Geberde erschöpfen wollen. Außerdem tadelt Hegel, daß in diesen Bildern keine gesunde Schönheit, sondern nur Nervengereiztheit, Schmächtigkeit und Krankhaftigkeit der Empfindung herrschte [1]).

Andererseits nahm die Romantik unter Cornelius und Schnorr sowol das heroische Moment als einen phantasievollen Realismus wieder auf, und frei von der ehemaligen Einseitigkeit schöpfte man aus dem classischen wie aus dem deutschen Epos, aus der weltlichen wie aus der biblischen Geschichte. Dieses Princip entfaltet sich in der monumentalen Malerei zu den großartigsten Schöpfungen, und es bleibt nur zu wünschen, daß das Heroische nicht in jenen kraftgenialen Titanismus umschlägt, mit welchem Hebbel oder Scherenberg ihre Dichtungen zerstören.

Die Romantik schließt, wenn sie im engeren Sinne als eine

---

[1]) „Aesthetik", III, 84.

christliche Kunst auftritt, wegen der bestimmteren Begrenzung ihrer Gegenstände und Ideen die classische aus; diese, weil sie mehr Gewicht darauf legt, daß die Ideen, welcher Art sie sein mögen, in vollendeter Formenschönheit dargestellt werden, schließt alle anderen Gattungen ein. Den gemeinsamen Charakter der Gemälde aus jener von Winckelmann eingeleiteten classischen Periode findet man zunächst in einer gedankenvollen, stillen Hoheit und Größe des Dargestellten, dann in der Kraft und Fülle der scenischen Erfindung und in dem gemessenen Adel reiner und einfacher Formen. Wenn hier nicht, wie in der französischen Antike David's, das Energische zu grellen Theatereffecten ausartete, so wiederholt sich nur derselbe Gegensatz, den uns der französische und der deutsche Classicismus auch in der Poesie zeigt. Es liegt nichts in dem classischen Style, was der sinnigeren Tiefe des Ideales, der vermehrten Zartheit und geistigen Lebendigkeit, welche die Romantik auszeichnen, widerspräche, und er kann diese Vorzüge in sich aufnehmen; dagegen sind auch seine Eigenschaften der Art, daß ohne sie kein Kunstwerk auf den Preis der Vollendung Anspruch machen kann. Es wird für erwiesen gelten dürfen, daß die classische Malerei nicht verdient hatte, der Romantik zum Opfer zu fallen, daß kein Element des anderen entbehren kann, will es sich nicht durch Einseitigkeiten auflösen, daß vielmehr nur unter ihren verbundenen Einwirkungen die moderne Kunst gedeiht, und damit schwindet der Widerspruch, daß wir auf die Poesie andere Grundsätze anwenden als auf die Künste.

Neunzehntes Capitel.

Das antike oder das classische Element in der neueren Lyrik. Die Einschränkung des Classicismus durch die deutsche, orientalische und südliche Romantik (Uhland, Rückert, Schlegel). Vergleichung dieser Gegensätze. Ob das Sonett vor der Ode den Vorzug verdiente. Fortdauernde Wirkung Klopstock's und des Hainbundes; daneben gleichartige Einflüsse von Herder, Schiller und Goethe. Norddeutsche Odendichter: Baggesen, Kosegarten, v. Halem, Schmidt-Phiselbeck, Schmidt von Werneuchen, Moltke, Lappe.

Trotz der Alles überfluthenden Romantik gab es eine Menge von Dichtern, welche das antike Element nicht fallen ließen, sondern auf eine Verschmelzung der Gegensätze drangen, eine Menge ferner, die sich charakterlos in allen Formen und so auch in denen

des Alterthums versuchten, aber auch solche, die als entschiedene Feinde der Romantik auftraten und den früheren Einfluß der alten Kunst sogar noch zu steigern suchten. Wir wollen nunmehr diese verschiedenen Richtungen, wie sie in den einzelnen Gattungen der Poesie zum Vorschein kamen, näher betrachten.

Das bedeutendste Uebergewicht erhielt die romantische Dichtkunst in der Lyrik. Ihre Stärke lag in der selbstvergessenen Innigkeit und Bewegtheit des subjectiven Seelenlebens, und da von den Lyrikern des Alterthums eigentlich nur Anakreon und Horaz zur Geltung gekommen, da ferner der antike Anakreontismus, nachdem Wieland mit seiner Philosophie auf den Strand gerathen, sich aus unserer Literatur verlor und die Ode schon seit Klopstock nach ihrem Inhalte völlig modern geworden war, so trat hier der Hellenismus dem Romantischen nur in schwachen Nachklängen entgegen. Ueberhaupt ist das Antike von jetzt ab in unserer Poesie nur selten ein unmittelbarer Ausfluß der Dichtungen des Alterthums; es tritt vielmehr als das Classische auf, als diejenige Dichtungsweise, welche sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter dem Einfluß des Antiken ausgebildet. Das Alterthum wirkt daher in der Lyrik weniger durch Horaz fort als durch Klopstock und die Göttinger. Während nun im Epos und im Drama ein Gegensatz zu dem Classischen sich erst mit der Romantik einstellt, müßte man, wie es scheint, in der Lyrik weiter zurückgehen, da auch Schiller und Goethe keine Oden mehr dichteten, und es hätte sich also in Betreff der Lyrik das Classische selbst schon früher getheilt. Indessen führte diese Theilung, obwol sie vorhanden war, doch nicht zu einer völligen Trennung, und die Nachfolger der Göttinger wurden daher durch keine Widersprüche gehindert, sich zugleich an Schiller und Goethe anzuschließen, ja diese selbst gehören, da der classische Idealismus in der Dichtkunst überhaupt von ihnen ausgeht, auch in Bezug auf die Lyrik zu den Vertretern des antiken Elementes.

Dagegen brach die romantische Lyrik völlig mit der Ode. Während diese ihren Gegenstand dem Auge mit epischer Anschaulichkeit darstellt, während sie erst durch den Gedanken das Gemüth ergreift oder das Gefühl durch den Gedanken läutert und bändigt, wiegt sich die Seele in der romantischen Lyrik auf den Wellen des halbbewußten musikalischen Ausdrucks. Dieser Richtung müssen das Lied und die romanischen Vers- und Reimspiele mehr zusagen als die Ode. Der Eindruck solcher Gedichte gleicht ganz den Wirkungen der Musik. Sie versetzen uns in eine Stimmung, aber es

ist nichts da, was sich dem Geiste und den Sinnen auf die Dauer einprägte. Meistens knüpft sich der Idealismus nicht an bestimmte Objecte, das Elegische entspringt aus einem ungenannten, unbekannten Etwas, und ein so schwankender Inhalt stellt sich auch in keinem faßlichen Phantasiebilde dar. Indessen kam die Wirklichkeit selbst dieser stofflosen Romantik zu Hülfe. Jene Jahre des Schreckens, in welchen der Deutsche seine Fürsten zu Satrapen des fremden Eroberers herabsinken sah, in welchen die Edelsteine seines Landes, die großen Städte, nur an der Krone von Paris glänzen, die deutsche Geschichte sich in der französischen verlieren, deutsche Bildung, Sitte und Sprache in dem Reiche der großen Nation ein Provinzialismus werden sollten, gaben den Dichtern Anlaß, sich die eingebildeten Ursachen ihrer Schmerzen, ihrer Sehnsucht, ihrer Verzweiflung und ihrer Gebete aus dem Sinne zu schlagen, da statt deren genug wirkliche vorhanden waren. Die herzergreifende Lyrik jener Zeiten war so sehr der Ausdruck wirklich empfundener Leiden und des seligsten Siegesrausches, der ihnen folgte, daß es sich kaum schicken will, sie der poetischen Kritik zu unterwerfen. Schenkendorf legte in seine Gedichte den zarten und innigen Ton der höheren Romantik, Arndt und Rückert die Kraft des derberen Volksliedes. Auch das Antike trat hinzu, indem Stägemann durch seine männlichen Alcäen das preußische Heldenthum mit dem griechischen in Vergleich brachte, doch muß eingeräumt werden, daß für Dinge, die dem Herzen des Volkes angehörten, eine ungewöhnlichere Kunstform nicht angemessen war. Mit größerem Glücke betheiligte sich der Classicismus an dieser Lyrik, und man hat kein Recht dazu, die Lieder Körner's durch ein bedingtes Lob herabzusetzen. Daß er in dem Drama zu sehr von Schiller abhängig blieb, ist richtig, aber in der Lyrik machte ihn der persönliche Antheil an Gefahren und Kämpfen, an den Sorgen und Hoffnungen der Zeit mündig, und er verdankte Schiller außer der Diction, welche ja Allgemeingut geworden war, nichts als den kühnen und reinen Idealismus des Max Piccolomini, in welchem sich überhaupt die gebildete Jugend während jener kriegerischen Erhebung bewegte.

Die Rückkehr zu Frieden und Ruhe entzog der romantischen Lyrik wieder den Stoff, durch welchen ihre Ideen lebendig geworden. Die Sehnsucht nach dem einheitlichen und mächtigen alten Kaiserthum, in dessen Vorstellung sich unromantische Züge der modernen Demokratie mischten, war das Ausklingen dieser Lyrik öffentlicher und allgemeiner Interessen. Als nun die schwäbischen

Dichter auftraten, hatte die Romantik wieder nur das Seelenleben des Individuums darzustellen, und nach der sinnlichen Seite war ihre Poesie größtentheils wieder ein Nachwuchs des Mittelalters. Doch wurden die hochfliegenden Ideen Schlegel's, der religiöse Spiritualismus, die ironische Auflösung des Lebens, die unklaren Heimlichkeiten der Natursymbolik rc. aufgegeben, und wo sie sich noch mit einigem Nachdruck geltend machten, wie in den Gedichten Kerner's, da fand man in ihnen nicht mehr einen wesentlichen Bestandtheil der Schönheit, sondern eine Entstellung derselben.

Die schwäbischen Dichter brachten die Romantik dadurch zu Ehren, daß sie an ihr alles Extreme austilgten, und dies gelang ihnen, weil sie sich nicht scheuten, sie im Geschmacke der classischen Dichter zu behandeln. So vertauschte Uhland, indem er sich an Goethe anlehnte, das Phantastische und Formlose mit Klarheit und Begrenzung, die Ueberschwänglichkeit und die krankhafte Ueberreizung des Gefühles mit einem gesunden, männlich heitern und in sich versöhnten Realismus. Andererseits schlossen sich Schwab und Pfizer an Schiller, dessen höhere geistige Interessen und kunstbewußte Darstellung sie nicht der Naivetät der Volksdichtung opfern wollten. Ja, sie befreundeten sich mit den Schriften und der Denkweise der Alten selbst, und ihre Liebe zum Mittelalter hinderte sie nicht, den Werth der classischen Studien für unsere Nationalbildung zu erkennen. Auch Mörike bildete sich an Goethe und den Alten, welchem Umstande es zugeschrieben wird, daß sich in seiner Lyrik der romantische Gehalt mit einer maßvollen Gesinnung und plastischen Anschaulichkeit verbindet. Rückert endlich, der neben den Schwaben steht und ihre deutsche Romantik mit der orientalischen in Verbindung brachte, will ebenfalls mit Goethe stehen und fallen [1]).

Bei einem Vergleiche des Romantischen und des Classischen nach ihren Vorzügen und Mängeln kommen besonders Uhland und Rückert, als die Führer der neueren Lyriker, in Betracht. Meine Ansicht von Dem, was unserer Poesie ihren höchsten Werth gibt, und von den Mitteln, welche ihr zur Blüthe verhalfen und sie

---

Siegt das Abenteuerliche
Ueber das Gebührliche
Und das Ungeheuerliche
Ueber das Natürliche:
Dann wird Goethe nicht mehr sein,
Und wir Andern gehn mit drein.

vielleicht zu einem neuen Aufschwung befähigen, macht es mir zur Pflicht, das antike Element gegen das romantische zu schützen. Aber das Härteste, was ich über Uhland und Rückert bei einer Zusammenstellung derselben mit den alten und unseren classischen Dichtern sagen könnte, ist bereits von Anderen gesagt worden. So stützt sich Hense auf Lessing's Grundsatz: daß der ächte Dichter gleich Homer nur durch Thatsächliches darstelle, ferner auf Schiller's Theorie und Beispiel von einer energischen, in das Leben kräftig eingreifenden und zu Handlungen anregenden Dichtkunst, wobei er sich zugleich auf Shakspeare und Gervinus beruft, und mit diesem Maßstabe in der Hand weiß er aus Uhland nichts zu machen, und Rückert, dem sinnbildernden, in das subjective Gemüthsleben vertieften Didaktiker spricht er geradezu den Namen des Dichters ab [1]). In dieser schonungslosen Anwendung eines einseitigen kritischen Schematismus liegt ein Uebermuth, aus dem ich Bedenken trage, zu Gunsten des Alterthums Nutzen zu ziehen. Es wird eingeräumt werden können, daß diesen Dichtern Vorzüge eigen sind, welche auch der classischen Dichtung zur Ehre gereicht hätten, doch werden wir allerdings dabei bleiben müssen, daß die Romantik sogar in der Gestalt, welche ihr Uhland und Rückert gaben, sehr wesentliche Forderungen umgeht, auf welche wir seit der Befreundung mit den alten Dichtern nicht mehr verzichten, und daß um jener Vorzüge willen die Lyrik unserer Classiker nicht aufhören durfte modern zu sein.

Die Romantik trat mit Uhland in ein neues Stadium. Die Verstiegenheit der Ideen wich einer verständigen Lebensbetrachtung, das Gemüth befreite sich von dem Drucke pathologischer Stimmungen, Sprache und Form kehrten zu dem einfachen Adel der Natur, zur sinnlichen Bestimmtheit und Klarheit zurück, und was das Wesentlichste ist, an die Stelle ritterlich-christlicher Phantasmagorien trat das Altgermanische, das wirkliche deutsche Natur- und Volksleben, wie es sich noch heute in den mannichfachen, nach Oertern, Sitten, Gewerben verschiedenen Kreisen der unteren und mittleren Stände erhält und wenigstens von einem großen Theile der vornehmeren Welt nach seinem Wesen und Werthe erkannt und geschätzt wird. Diese neuere Romantik verhielt sich zu der älteren wie das aus der Fremde übertragene Rittergedicht des Mittelalters zu den nationaldeutschen Heldengedichten, wie die kunstvolle Lyrik

---

[1]) C. C. Hense, „Deutsche Dichter der Gegenwart" (1842).

der Minnedichter zu dem Volksliede. Die Romantik hat vor der lyrischen Poesie der Classiker den Vorzug, daß sie nach Gegenständen, Denkweise und Sprache deutscher ist, daß sie die unserm Volkscharakter eingeborenen poetischen Richtungen in derselben Weise fortbildet, wie sie sich einst geäußert haben. Die classische Lyrik ist zwar national, aber sie ist nicht volksmäßig. Sie nimmt ihre Gedanken und Formen aus den höheren Ordnungen der Nationalbildung und diese kann das eigentlich Volksmäßige nicht festhalten. Sie möchte sich nämlich selbst jeden Fortschritt unmöglich machen, wenn sie nicht das Allgemeine über das Besondere, das an sich Wahre über die an Zeit und Ort gebundene Wirklichkeit, das Kunstschöne über die charakteristischen Reize der Natur, die Humanität über die Eigenheiten eines Volksstammes setzte. Diese Hinwendung der Bildung auf das Ideelle und das rein Menschliche kann nun zwar niemals den Unterschied zwischen den Culturvölkern der neuen Zeit aufheben, weil auf jedes die Besonderheiten der äußeren Natur mit unzerstörbarer Consequenz einwirken, und so hat auch die deutsche Wissenschaft, die deutsche Kunst und in unserm Falle die deutsche Lyrik ihren eigenen nationalen Charakter, aber in den Nationen selbst entsteht durch die Wissenschaft und durch die von Stufe zu Stufe wachsende Klarheit und Fülle des Bewußtseins nothwendigerweise eine Kluft zwischen dem ungelehrten Volke und den gebildeten Klassen. Eine eigentliche, allen Kreisen angehörende Volkspoesie kann es daher in der neueren Zeit nicht mehr geben. Wie im Mittelalter das Volk die höfische Ritterdichtung nicht kannte, sondern sich erst später Einiges aus derselben durch Ausscheidung des höheren Gehaltes zurecht machte, so muß die neuere Nationalpoesie jede Annäherung an Ton und Inhalt der Volksdichtung durch eine Resignation auf die Vorzüge der gesteigerten Nationalbildung erkaufen. Will der Dichter nicht von der Höhe seiner Zeit herabsteigen, so wird ihm, was bei Schiller der Fall war, das Volksmäßige fremd bleiben, oder er kann, was Goethe that, es nur unter die anderen Elemente seiner Dichtung aufnehmen. Die Lyrik, welche Uhland geschaffen, trägt ganz entschieden die Züge des deutschen Volkscharakters an sich, aber sie zeigt uns dafür auch nicht den Reichthum des geistigen Nationallebens. Die Mehrzahl seiner Gedichte beschäftigt sich mit Dem, was den romantischen Gefühlen des Jugendalters zusagt, und es hatte für den phantastischen Idealismus desselben einen besonderen Reiz, daß die schöne Welt, in welche Uhland jene Romantik ver-

legte, weil sie einmal wirklich gewesen, auch den Schein der Wirklichkeit behielt. Zwar mahnt uns so manches Wort Uhland's auch an eine feste Gesinnung und ein kräftiges Handeln in der Gegenwart, aber diese Lyrik selbst hat die männliche Arbeit gescheut, das sittliche und geistige Bewußtsein der Zeit nach wichtigeren Beziehungen durch das Feuer der Dichtkunst zu läutern. Selbst die schmelzenden Affecte bleiben nur Aeußerungen des Gefühles und werden nicht, wie bei Klopstock, Schiller, Goethe, von dem Gedanken begleitet, der ihren Gehalt aufdeckt und ihnen erst die Weihe eines gereiften Seelenlebens gibt. Diese Neigung der naiven Poesie, den innern Grund und Werth der Dinge unentwickelt zu lassen, hat auch Uhland's Balladen einen eigenen Charakter gegeben. Er begnügt sich gewöhnlich damit, Sagen und Geschichten aus den alten romantischen Zeiten auf eine gefällige Weise zu erzählen, und überläßt es dem Leser, dabei zu denken und zu empfinden, was er vermag. Diese Dichtungsweise ist vollkommen gerechtfertigt, wenn dem Stoffe so viel Pathos oder mystische Tiefe eigen sind, daß sie den Geist sich selbst entrücken und seine Triebe zur Bewußtheit niederhalten. Andere Dinge reden aber nicht so vernehmlich, und der Dichter muß sie aus ihrem Traumleben erwecken. Zu welchen bedeutungslosen Anekdoten sinken Der Taucher, Der Kampf mit dem Drachen, Die Kraniche des Ibykus herab, wenn man sich diese Stoffe ohne eine Vergleichung mit den höchsten sittlichen und religiösen Ideen, ohne psychologische Dialektik, ohne die reiche Entfaltung der epischen und dramatischen Motive, in dem lebhaften, doch flüchtigen Style Uhland's und in der Sprache des Nibelungenliedes behandelt denkt! Es ist mir genug, darauf hinzuweisen, daß die nationale Lyrik der classischen Dichter sich keiner Anmaßung schuldig macht, wenn sie neben der volksmäßigen Lyrik der Romantiker ihren Platz behauptet. Wer noch weiter gehen und der letzteren nur einen untergeordneten Rang zugestehen will, der kann sich an folgendes, auch Anderen zusagende Urtheil von Hense halten: es sei Demjenigen, der die Menschheit in ihrer allseitigen und großartigen Geistesbewegung in der Poesie dargestellt zu sehen liebt, nicht zu verdenken, wenn er die sanften Empfindungen zuletzt langweilig findet und von den schmachtenden Nonnen, von den Burgen und Klöstern hinweg sich nach Shakspeare sehnt und nach solchen Dichtern, welche, wie Schiller, keine geringere Tendenz hatten, als den Genius der Menschheit aus allen Fesseln der Stände, der Nationalität, der Zeiten und der Räume zu befreien und die reine Kraft der hellenischen Welt aus dem

höheren Reichthum der christlichen Weltanschauung wiederzugebären [1]).

Weit mehr hat Rückert es der classischen Lyrik erschwert, ihr Ansehen zu behaupten. Er beherrscht die Sprache, wie die neueren Virtuosen ihre Geigen und Fortepianos. Die Phantasie vermag es nicht mehr, die klangerzeugenden Körper des Instrumentes mit den Tönen, welche ihnen entströmen, in ein Maßverhältniß zu bringen. Ebenso scheint die Sprache bei Rückert alle Schwere und Sprödigkeit der Materie verloren zu haben. Von einer so vielseitigen, lebendigen, stets bezeichnenden und meistens schönen Bildlichkeit, von einer solchen Beweglichkeit der Sprach-, Vers- und Reimformen hatte man zu den Zeiten der classischen Lyrik noch keine Ahnung. Auch die Auffassung der Natur und des Lebens ist bei Rückert ebenso neu wie groß. Er sieht mit Klopstock in der Natur eine Offenbarung Gottes, aber das Erschaffene bleibt ihm nicht deshalb allein werth, weil es ein redendes Zeugniß von der Macht und Liebe des Schöpfers ist, sondern die Natur entfaltet sich, nachdem sie von der ewigen Liebe ins Dasein gerufen, unter dem Schutze derselben mit einer Selbständigkeit und Bewußtheit, wie sie nur die pantheistische Dichtung des Orientes kennt. Die Natur ist dem Dichter jenes Eden, in welchem Bäume und Blumen, alle Arten der Thiere ihr Dasein in einem ewig heitern, schuldlosen, geselligen Liebesleben genießen. Jedes versteht das Andere und der Dichter selbst wandelt wie Aesop und Salomo in dieser sonnigen, geistig regsamen Märchenwelt umher und lauscht dem tausendstimmigen Chor, dem kinderhaften Gekose, dem markerschütternden Herrschertone, den Worten unbewußter Weisheit. Aber auch das Menschenleben mit allen Zuständen, Handlungen, Schicksalen ist ihm eine Offenbarung der göttlichen Liebe; alle Geschlechter der Menschen, wo und wann sie gelebt haben und noch leben, bilden ihm eine große Völkerfamilie, in der Keines dem Andern fremd ist, alle Verschiedenheiten ihre höhere Einheit haben, aller Widerstreit sich durch dieselbe erziehende und erlösende Liebe ausgleicht, und Das, was die ganze Menschheit umschlingt, ist das wesentlich Menschliche, die im Geiste der Weisheit und Liebe dichtende Rede. Diese Weltanschauung hat in der That einen großen Charakter, und sie zerlegt sich in eine unzählbare Menge gediegener Ansichten und Lehren.

---

[1]) I, 81.

Andererseits nennt man es nicht ohne Grund einen tadelnswerthen Orientalismus, daß in Rückert's Dichtungen die Lebensweisheit nicht zu Handlungen ausstrebt, sondern daß er bei dem Genusse des Schauens und Wissens, des Lernens und Lehrens stehen bleibt. Es ging Rückert wie anderen Dichtern und der ganzen Nation. Auf die Jahre der titanischen Kraftentwickelung folgte die Periode der Sammlung und der Rückkehr des Geistes in sich selbst. Die öffentlichen Interessen mit ihrem zerstreuenden Lärm, mit ihren Aengsten und Kämpfen hatten den Menschen sich selbst entwendet, er sehnte sich wieder nach dem stillen Heiligthum des Busens. Wissenschaften und Künste der sich selbst selige Musencultus, nahmen sein Herz gefangen; vielleicht zu früh, aber die höchste Noth war vorüber. Dieser Stimmung kam der Quietismus des Orientes, den man damals durch v. Hammer's Vermittelung kennen lernte, entgegen. Wir haben jedoch schon oben bei Goethe bemerkt, daß hier nicht von einer stumpfsinnigen Weltverachtung und finster brütenden Ertödtung des Fleisches die Rede ist, daß vielmehr die resignirte Ergebung in Das, was die Tage bringen, nur die Quelle des sorgenfreien, heitersten Lebensgenusses war. Der Geist erfreut sich an markigen Gedanken, hochfarbiger Schilderei, tiefer Sinnbilderei, nicht minder an den Tändeleien mit Liebe und Wein, an dem behenden Witze und der Alles besiegenden Virtuosität des Wortes. Solche feine Gedankenspiele der Courtoisie, eine solche Verbindung leichter Sentimentalität und fröhlicher, geistig belebter Sinnlichkeit, wie sie in Goethe's Divan zum Vorschein kamen, hatten unseren classischen Anakreontikern noch ganz fern gelegen. Auch das Buch des Sängers, das Schenkenbuch mit ihrer Gedankenfrische, mit den höchst zierlichen Wendungen, Bildern und Gleichnissen hatten Reize genug, um zur Nachfolge einzuladen, zumal da die Weisheit der Parabeln und Sprüche dem Leichtsinn die Gelegenheit zu einer ebenso angenehmen Bußübung darbot. Rückert nahm die orientalische Lyrik Goethe's auf, wie Uhland die volksmäßige, und fuhr fort, durch Uebertragung didaktischer und epischer Dichtungen den Westen mit dem Osten zu befreunden. Er selbst ist wieder für Jüngere Vorbild und Führer geworden. Die Dichter der classischen Lyrik dürfen Rückert gegenüber nicht einen größeren Reichthum an Gedanken geltend machen, und an Sprachgewandtheit ist er ihnen offenbar überlegen. Daß alle seine Gedichte eine didaktische Haltung haben, schließt sie von der Poesie nicht aus, denn die Weisheit, welche er lehrt, entstammt einer dichterischen Weltauffassung, und sie ist auch nicht für die

Erkenntniß dargestellt, sondern sie will das Herz bewegen, sich in den poetischen Idealismus des Dichters zu versetzen. Ferner sind Geist und Gemüth der Boden, dem alles Handeln entsprießt, und so kann eine Dichtkunst, welche sich der Cultur beider gewidmet hat, auch für die handelnde Seite des Lebens von Werth sein. Rückert selbst hat aber allerdings seinen Idealismus nicht in Handlungen umgesetzt, und dadurch, daß bei ihm aller Erwerb des Geistes nur zum Genusse da ist, tritt die überwiegende Subjectivität der Romantik in einen Gegensatz zu dem auf die That gerichteten Sinne der Alten. Dem entspricht auch die Form seiner Dichtungen. Rückert kommt nicht über die Symbolik hinaus; denn wenn auch die bewegungslosen Sinnbilder der Allegorie möglichst gemieden sind, so bringt es die epische Gegenständlichkeit doch nur bis zur Parabel, in welcher die Handlung nicht für sich gilt, sondern nur ein Gleichniß zu dem Gedanken ist.

Außer der deutschen und der orientalischen Romantik stellte sich auch die der südlichen Völker unserer classischen Lyrik entgegen. Ihre Einführung und Ausbreitung war besonders das Werk des älteren Schlegel. Hier haben jedoch die Formen beinahe einen größeren Einfluß gehabt als Inhalt und Ton. Denn in Betreff der letzteren beobachteten die deutschen Dichter bei ihren Nachbildungen nicht die Gattungsunterschiede, sondern sie folgten nur im Allgemeinen dem Geiste der romantischen Lyrik. Merkwürdig ist dabei die Begünstigung des Sonettes, dessen kühle Reflexionen und logisch berechnete Antithesen doch der Tiefe und Innigkeit des Gefühles, auf welche die Romantiker so viel Gewicht legten, Eintrag thun mußten. Besser stand es mit den blühenden, weichen Canzonen und Sestinen, in denen sich W. v. Schütz, Löben, Zedlitz, Rückert &c. versuchten. Freilich wußte man auch hier sich mit der Form abzufinden. Schlegel und E. Schulze haben in der Canzone gleichviel Ehre erworben, und doch kann nichts verschiedener sein als die kalte Eleganz des Einen und die seelenvolle, melodische Beredtsamkeit des Anderen.

Gegen diese neuen Arten der Lyrik strebte die Ode vergebens, sich zu behaupten. Sie selbst hat zu unserer Poesie nicht dasselbe Verhältniß wie die antike Dichtkunst überhaupt. Man kann wünschen, daß die letztere noch mehr Einfluß gewinne, und dabei dennoch der Ansicht sein, daß die Nachbildung der Oden keinen Zweck mehr habe. Bei einem strengeren Anschluß an die Horazische Ode handelt es sich nämlich nicht mehr um die allgemeinen, aus dem Wesen der Schönheit genommenen Kunstgesetze der Alten, sondern

um eine bestimmte Darstellungsform von localer Besonderheit. Ich werde daher nicht in dem Sinne Voßens auf die Untersuchung eingehen, ob die Ode oder das Sonett mehr Anspruch auf das deutsche Bürgerrecht habe. Es gilt ja offenbar von beiden, daß sie nur in den Kunstgärten unserer Poesie ihre Stelle haben. Eine andere Frage ist es, ob sie eben deshalb beide ausgerottet werden mussen.

Hierauf antwortet W. Müller, daß die Allseitigkeit im Gemüthsleben der Deutschen auch die Aufnahme und Durchbildung aller möglichen lyrischen Formen verlange, und daß wir unsern nationalen Vorzug, für das Verschiedenste empfänglich zu sein, uns nicht zur Unehre dürfen anrechnen lassen [1]). Mit welchem Erfolge sich unsere Sprache in allen rhythmischen Bewegungen geübt hat, erkennt man am besten aus Daumer's Bettina (1837). Er hat die Prosa derselben in mannichfache Versarten, auch in antike umgeschmolzen, und die Uebertragung machte so wenig Schwierigkeit, daß oft einige Umstellungen hinreichten. Ist aber die Ursache wirklich darin zu suchen, daß sich in Bettina's Dichterseele die rhythmischen Formen unbewußt andeuteten und nicht vielmehr in der erstaunlichen Beweglichkeit unserer Sprache, welche ihr die Fähigkeit gibt, sich an jede willkürliche Ordnung anzuschmiegen? Soll es nun dabei bleiben, daß die Allseitigkeit ein nationaler Vorzug unserer Literatur ist, wobei jedoch der Wunsch erlaubt sein wird, daß die fremden Ansätze nicht den Kern zerstören, so verdient die Ode mindestens ebenso viel Berücksichtigung als die romantischen Formen. Die Ode ist nicht undeutscher, nicht werthloser, sondern nur altmodisch. Man hat sich daran gewöhnt, bei der Odendichtung immer an den Schulstaub zu denken, während uns das Ghasel als die aromatische Blüthe moderner und eleganter Studien entgegenduftet. Und doch widerspricht unserer Natur und Sitte die eintönige Häufung des Reimes in den Ghaselen und Ritornellen ebenso sehr wie die wunderliche Stellung desselben in den Sestinen. Die Horazische Ode ist uns an sich nicht so fremd. Sie hat einen Hintergrund von welthistorischer Bedeutung und unser Verhältniß zum Alterthum gibt ihr selbst in dem nationalen Bewußtsein einen starken Anhaltspunkt, während hinter den Sonetten und Ghaselen der fremden Dichter nichts liegt, was uns so bekannt und wichtig wäre. Gleichwol kann

---

[1]) In der Recension von Platen's „Lyrischen Blättern" (1821).

auch in Betreff der Ode gefordert werden, daß man sie in deutscher Weise behandelt, daß sie einen modernen Inhalt und einfache Maße erhält. Dies ist auch meistens der Fall gewesen, nur daß Platen einmal sogar an Pindar'schen Oden seine Künste zeigte. Sonst war es heilsam, daß die Ode nicht gleich vor der romantischen Lyrik das Feld räumte. Durch ihren einfachen, festen Schritt hielt sie den unmännlichen Formenluxus der letzteren im Zaume und andererseits erinnerte sie doch daran, daß es in unserer Sprache auch eine prosodische Mannichfaltigkeit, Daktylen, Anapäste, Choriamben &c. gebe, während die romantischen Maße alle in eintönigen Jamben dahinschleichen. Endlich war es selbst für die Denkweise nicht gleichgültig, daß die Ode mit ihrer energischen Haltung der träumerischen Gefühls- und Reimseligkeit Trotz bot.

Doch mag es nun mit der Berechtigung und dem Einfluß der Ode aussehen, wie es will, sie war durch Klopstock und die Göttinger zu innig mit unserer nationalen Poesie verwebt, als daß sie aus ihr ohne bedeutende Nachklänge hätte verschwinden sollen. Eine Abänderung ist jedoch sichtbar. Man ging, wie angegeben, meistens nicht mehr bei Horaz selbst in die Schule; der Götter alt Gemenge ist abgethan; man legt keinen Werth mehr auf jenen künstlichen Bau mit Digressionen, Parenthesen &c.; man wählt ganz einfache Maße, meistens das Alcäische oder Sapphische, und wägt nicht so ängstlich die Sylben. Bei der Mehrzahl der Dichter heißt antik im Allgemeinen jetzt so viel als Voßisch. Der Uebersetzer des Homer, der Philolog, der Metriker, der erklärte Gegner der Symbolik und der Romantik überhaupt vertrat Klopstock bei der jüngeren Generation, und wenn man auch nicht absichtlich in seinem trockenen Tone dichtete, so waren doch die Gegenstände der Ode dieselben, welche einst Voß und die anderen Göttinger angeregt. Man besang die Natur und zwar gewöhnlich ohne die romantische Phantastik, ferner die Geselligkeit, die Freuden des Hauses und der ländlichen Einsamkeit, das Vaterland, Gott und die Tugend; auch wetteiferten Manche mit dem greisen Meister in der Verwünschung der Gallier. Die Voß'sche Odendichtung erzeugte noch Einiges, was ihr selbst überlegen war. Doch betraten diesen Weg auch Viele, die gleich den philologischen Festdichtern an Schulen und Universitäten nur im Scandiren stark waren und ihr Wesen so forttrieben, als ob es nie einen Schiller und Goethe gegeben. Sie haben wahrscheinlich selbst nicht auf die Unsterblichkeit gerechnet, da schon die Oden

ihrer älteren, mehr begabten Genossen, jener Lavater und Füßli in der Schweiz, Denis und Mastalier in Wien, Neubeck und Manso in Schlesien, Ewald aus Spandau, Blum in Rathenau, Hartmann und Küttner, die bis Mitau verschlagen wurden, nur in so fern ein Interesse gewähren, als sie für den weit verbreiteten Einfluß von Klopstock's Barden- und Psalmenpathos, von Uzens moralischer Würde und Ramler's studirter Eleganz mit die frühesten Zeugnisse sind.

Die Oden von Baggesen und Lappe werden uns die Nachblüthe der Voß'schen Lyrik zeigen. Ihr allmähliches Herabsinken zum Gelegenheitsgedichte und zur bloßen Formel wollen wir uns durch Seume, H. J. v. Collin und v. Halem vergegenwärtigen, an die sich dann A. v. Moltke anschließen mag, damit wir noch einen echten Ramlerianer kennen lernen. Endlich gehört noch der sentimentale Anhang Hölty's hierher. In den meisten Fällen verbanden sich mit der Ode der Göttinger noch andere Elemente der neueren Lyrik.

Voßens Einfluß wurde nicht wenig durch Herder verstärkt, welcher die im Style des Horaz geschriebenen lateinischen Oden des Jesuiten Balde (gestorben 1668) und Einiges aus Horaz selbst übersetzt hatte. Seine Neigung, in die lyrische Erregtheit durch die Reflexion Maß und Gehalt zu bringen, übertrug sich auf Conz und Reuffer, welche jedoch die Elemente glücklicher zu mischen wußten. Auf Herder's Beispiel sind wol auch jene lehrhaften und schildernden Hymnen und Elegien zurückzuführen, in welchen Knebel, Manso, Neubeck, Reuffer, Mahlmann, Seume und Andere Das niederlegten, was sie in geweihten Stunden über ernste Dinge gedacht. Selbst Rückert und E. Schulze fanden hier den Weg zum antiken Versmaße. Endlich verband Herder mit seinem Hellenismus die Vorliebe für das Morgenland. Dasselbe zeigt sich im Norden bei Halem, Lappe und Kosegarten, im Süden bei Conz.

Andere nahmen sich außer den Göttingern Schiller zum Vorbilde. Darauf, daß der Freiheitssinn des Letzteren in den patriotischen Oden von Sonnenberg, Seume, Collin ꝛc. sich zu dem Nationalgefühle des Hainbundes gesellte, legen wir kein großes Gewicht, weil die Zeit in solchen Sachen nicht mehr eines besondern Lehrmeisters bedurfte. Die hellenistische Lyrik hat nichts Vollendeteres als Hölderlin's Oden und Elegien. Sie sind die schönste Nachwirkung von Schiller's griechischer Idealität und vermitteln in Betreff der Kunstform, da sie die technische Correctheit

mit dem zartesten Schönheitssinne verbinden, bereits den Uebergang von Voß zu Goethe. Auch Schiller's Spaziergang und die anderen Cultur- und Kunstgedichte riefen mehre didaktische Elegien hervor, unter denen Rom von Wilhelm von Humboldt, Hercules Musagetes von Fr. v. Schlegel, die Kunst der Griechen und die Kirche im Bunde mit den Künsten von A. W. v. Schlegel die berühmtesten sind.

Goethe's Römische Elegien hat man nach ihrer erotischen Grundlage nur selten nachgeahmt. Dagegen wurde die zerfallende Herrlichkeit Roms und Italiens inmitten der fortblühenden Natur, die ihn so tief ergriff, noch oft und am besten von Platen dargestellt. Auch die Elegien Hölderlin's führen zuweilen dieselben Gedanken aus, nur mit verschiedener Oertlichkeit. Endlich mögen auch Immermann's Elegien eine Verwandtschaft mit denen von Goethe haben, da sie die Ansichten des Letzteren von dem Verfalle der Poesie in Kunst und Leben aussprechen. Wichtiger als dies Alles ist, daß Goethe's antiker Kunstbegriff Platen anregte, auch in Betreff der Ode über Voßens Schule hinauszugehen.

Die Mehrzahl der jüngeren Odendichter hat ihre Heimat in dem nördlichen Deutschland. Es hängt dies mit dem protestantisch-classischen Zuge in der Cultur des Nordens zusammen; ich möchte hinzusetzen, auch mit der Eigenheit, mehr in dem lyrisch bewegten Gedanken zu leben, als sich den Strömungen des Gefühles zu überlassen; doch habe ich gleich zwei Dichter zu nennen, die sich in das Pathos Klopstock's versetzten, ohne es wie dieser zu beherrschen. Der Däne Jens Baggesen (1764 — 1826) nennt sich einen Mann, der in poetischen Dingen nicht zu den Habenden und Gebenden, sondern zu den Nehmenden und ganz Genießenden gehöre. Seine Erregbarkeit bewirkte, daß er nicht nur nacheinander den verschiedensten Richtungen folgte, sondern oft zugleich ganz Entgegengesetztes in sich vereinigte. Zuerst dichtete er dänisch und zwar gleichzeitig nach Wieland komische Erzählungen und nach Klopstock feierliche Oden. Dann theilte er mit seinem Freunde Reinhold die Begeisterung für Kant und Schiller; der Letztere war besonders als politischer Dichter sein Abgott und er bemühte sich, den Prinzen von Holstein-Augustenburg, Schimmelmann und Andere mit den Ideen des Marquis Posa zu befreunden. Goethe war ihm damals verhaßt, weil er in ihm nur Genußsucht und Eitelkeit sah. Um 1797 ging er von Kant zu Fichte über, dessen kühner Idealismus ihn abwechselnd anzog und abstieß, bis er zuletzt sich an F. Jacobi anschloß,

der ihn als Freund, als Dichter und Denker völlig befriedigte. Es war ihm nicht schwer, zugleich für Lavater und Pestalozzi, für Jean Paul und Voß zu schwärmen. Daher befremdet es nicht, daß endlich auch Goethe und sogar die Romantiker seine Gunst gewannen. Deutsch zu dichten wurde er durch Voß angeregt, doch konnte und wollte er sich nicht den Styl der Göttinger aneignen. Denn er war nach seiner Natur nicht mit ihnen verwandt und noch weniger mit den antiken Dichtern. Seine heftige Subjectivität, die Rousseau'sche Reizbarkeit, der nimis uxorius amnis seines Blutes, wie er sich nach Horaz ausdrückte, die Ungebundenheit der Phantasie, der sprudelnde Witz bei Wichtigem und Richtigem, die Formlosigkeit seiner Darstellung und Aehnliches, vor Allem der Mangel an Kraft, an Tiefe und Ruhe bezeigen, daß ihm die Charakterform, in welcher sich deutsches und antikes Wesen begegnen, immer fremd bleiben mußte. Er folgte nur den Eingebungen seines Genius und ließ ihn in freiester Weise gewähren. Die Schreibart Jean Paul's mochte ihm wol am meisten zusagen, obgleich er die Mängel des Titan ganz vortrefflich schilderte [1]), und man sollte glauben, daß es ihm ebenso wenig wie Jean Paul gelingen konnte, ein Gedicht zu machen, geschweige denn eine Voß'sche Ode. Baggesen hat es mit den Göttingern gemein, daß er die alten Dichter hoch verehrt und daß er, obgleich Lyriker, vorzüglich für Homer begeistert ist. Horaz wird von ihm nur beiläufig genannt. Er geht nicht mehr auf ihn zurück, sondern Klopstock und Voß vertreten ihm vollständig die antike Ode. In seinen Briefen an Reinhold kommt jene Freundschaft zum Vorschein, welche Klopstock's Ernst und Zärtlichkeit überbietend, sich bei Gleim und den Göttingern in der Periode unreifer Erregtheit mit überschwänglichen Gefühlen und sinnlicher Gluth zu äußern liebte. Die Freunde entzückten einander durch den Genuß der Umarmungen und Küsse; Baggesen fühlte durch die Briefe Reinhold's sein ganzes Wesen „im Strome des seligen Genusses aufgelöst und kann vor Wonne nichts äußern als convulsivischen Dank in beinahe tödtender Freude!" Wieland brachte ihn durch eine Beschämung von dieser weibischen Schwärmerei zurück und sein späteres Verhältniß zu Jacobi und Moltke war würdiger. In der erotischen Lyrik der Göttinger bemerkten wir die Eigenthümlichkeit, daß sie nicht mehr die arkadischen Schäferinnen und die Cinthien und Chloen

---

[1]) Im zweiten Theile des „Briefwechsels" (1831).

der römischen Dichter besangen, sondern ihre Bräute und Frauen. Man blieb in diesem Kreise bei der Gewohnheit, die wechselseitige Freundschaft und den Verkehr mit den Frauen poetisch zu feiern, mochten es auch solche Verhältnisse nicht in dem Grade wie Klopstock's Liebe zu Eidli verdienen, als Gegenstände des allgemeineren poetischen Interesses behandelt zu werden. Neben die schon früher genannten Paare stellten sich nun auch Baggesen und seine Sophie oder Alpina, eine Enkelin Haller's, Reinhold und seine Gattin Sophie, eine Tochter Wieland's, und Jacobi mit seiner Schwester Lene. Während die meisten Anhänger der Göttinger die Natur in dem idyllisch-sentimentalen Tone Hölty's besangen, schloß sich Baggesen in diesem Punkte an Klopstock und die Stolberge. Ihn fesselten das Meer und die Gebirge, welche letztere ihm „neben Gedankenspielen und Schnupftabak die höchsten Genüsse gewährten". In seinen Gedichten wiederholt sich daher das Hallelujah der Schöpfung vor dem Unendlichen, der Andacht heiligstes Heilig, der stillen Mitternacht tiefdunkelndes Geheimniß, der Hymnus der Frühe rc. Mit den Göttingern theilt er ferner den sittlichen Eifer. Wieland zu hassen, ziemte sich zwar nicht für den Freund Reinhold's, aber an Alringer und Blumauer, „die gemeinen Aristippe", denkt er mit dem größten Widerwillen, ebenso aus ähnlichen Ursachen an Diderot und Voltaire. Vornehmlich erinnert uns Baggesen durch den unmäßigen Trieb zur Freiheit an die Jugend des Hainbundes. Jedes Amt sogar belästigte seinen Pegasus und am liebsten mochte er reisen. Wie die Stolberge einst die Schweiz, durchstrich er mit Erhard, dem genialen Cyniker, Seeland, oft barfuß und halbnackend. Die französische Revolution erfüllte sein ganzes Wesen. Zu den liberalen Reformen Schimmelmann's und Bernstorff's ermuthigte seine Kühnheit. Ihn entzückte die Energie der Höllenrichter und er vertheidigte seinen Glauben an den Sieg der Sache, die Ströme Blutes werth sei, gegen Klopstock's Ahnungen, daß Frankreich für einen Usurpator reife. Persönlich und unter Lebensgefahren weidete er sich mit excentrischen Freunden an den Stürmen im Convente und er gab auch Napoleon am spätesten auf, um ihn dann am bittersten zu hassen. Obgleich nun Baggesen in seinen Oden und Elegien dieselben Ideen darstellt, von welchen die Göttinger ausgingen, so ist er doch keinem derselben gleich, man müßte denn an den jüngern Stolberg denken, welcher sich in der Periode des centaurischen Ungestüms auf ähnliche Weise aus der Lyrik Klopstock's alles Gewagte auslas, um es zu überbieten. Die alten Metra sind mit

Leichtigkeit und meistens auch mit Strenge behandelt, sonst aber fehlt der Darstellung alles Ebenmaß, und die einzelnen Stellen, welche durch treffliche Bilder und Gedanken überraschen, verlieren sich bald in eine undurchdringliche Wildniß, bald in leere Prosa. Baggesen's Briefe zeigen, daß er nach seinem ganzen Wesen zu den modernen Humoristen gehörte, welche das Ernste und das Komische, das Heroische und das Sentimentale, das Ideale und das Gemeine, Poesie und Prosa zu mischen lieben. Seine Betheiligung an der dithyrambischen Odendichtung erfolgte aus zufälligen Anregungen und nur in so fern aus einem innern Triebe, als ihn auch in der Poesie Alles reizte, was das Maß überschritt.

Ludwig Theobul Kosegarten (1758 — 1818) suchte sich vorzüglich in Klopstock's Gemüthswelt heimisch zu machen. Während Klopstock zwar seltener die vielfarbige und gestaltenreiche Welt der Erscheinung unter dem Lichte der Ideen abbildet, aber doch die Macht und Schönheit des Ewigen nach seiner Beziehung zur Natur und den höheren Interessen des Lebens darstellt, ertönen auf Kosegarten's psalmenströmendem Saitenspiele Gott, Unsterblichkeit, Schönheit, Liebe, Tugend, Unschuld in derselben Abstraction, wie er sie fühlte. Bei dieser musikalischen Schilderung bietet sich der Phantasie außer den Naturgemälden nichts Faßliches dar und die größere Hälfte von Dem, was seine Gedichte an Poesie enthalten, verdankt Kosegarten der Herrlichkeit seiner Insel. Aber auch die Natur war ihm minder nach ihrem sinnlichen Leben werth, als weil sie ihm Symbole gab, an denen sich seine Andacht entzündete. Das Meer mit seinen Orkanen, Felsen und Berge, die gestirnte Nacht, die stillen Thäler mit ihren Quellen und Blumen sind immer mehr mit dem Gefühle als mit den Sinnen erfaßt, und ebenso verschlingt die Sentimentalität alles Epische, welches dem Dichter aus alten Sagen zufließt. Es war eine seltsame Verblendung, daß Kosegarten sich dennoch zu den Jüngern Homer's zählte; so schwer wurde es auch dieser Generation, die Einfachheit des naiven Styles zu verstehen und zu schätzen. Kosegarten war auch eigentlich nicht durch die hellenistische, sondern durch die religiöse Lyrik Klopstock's angeregt worden. Aus dem Alterthum nahm er nur die Verse, das Uebrige floß aus den Psalmen und dem Hohen Liede. Nicht nur jene prunkende Symbolik des Orients drang in seine Darstellung ein, sondern sogar das Lückenhafte in Gedanken und Sprache, ferner die mannichfachen Arten des Parallelismus, das Spiel mit Parathesen und Antithesen in Begriffen

und Bildern, in Sätzen und Wörtern. Daher fühlte er sich auch zu Herder und den Romantikern hingezogen. Gleichwol erhielten wir von ihm eine große Menge von Oden, Elegien und epischen Gedichten in antiken Maßen. Die Behandlung der Rhythmen entspricht jedoch der übrigen formlosen Dichtungsweise. Denn das Alcäische und Sapphische Metrum befriedigen zwar die billige Forderung der Lesbarkeit, die einzige, welche man zu machen gewohnt war; aber die Hexameter, deren strengere Form uns durch Voß eingeprägt worden, sind bei dem Mangel an festen Cäsuren und prosodischer Correctheit nur ein rastlos dahinrauschender Strom von Daktylen und Trochäen. Kosegarten und Baggesen finden wir später noch einmal unter den Epikern.

Gerh. Anton v. Halem (zu Oldenburg 1752—1819) war von der Natur weder mit Geist, noch mit tieferem Gefühle, noch auch mit Phantasie ausgestattet, und daher konnte er für Klopstock nur eine unfruchtbare Verehrung hegen. Es ist bei ihm ersichtlich, daß er den Mangel an lyrischer Fülle durch den Anschluß an Herder's lehrhaften Ton zu ersetzen suchte, aber das Plato-Herder schallt ihm auch nur von den Lippen. Die Voß'sche Lyrik versandet hier allmählich in der dürren Prosa des Gelegenheitsgedichtes. Man feiert Gönner und Freunde, besingt Hochzeiten, Kindtaufen, Geburtstage und Begräbnisse und begleitet allenfalls die öffentlichen Ereignisse, das Wehe über die Franken voran, mit einigen Reimen. Antik ist hier nichts als der ungefähre Tonfall des Hexameters und der Horazischen Strophen, als einige Beziehungen auf die alte Götter- und Heldensage, auf Scenen aus Homer, woran sich Manches aus der nordischen Mythologie schließt, und die Uebertragung oder Nachbildung einzelner Gedichte und Fragmente. Die innere Armuth bei der Lust zu reimen und zu leimen verräth sich schon durch die Menge von Uebersetzungen. Doch was uns nach Herder's Vorgang von volksmäßigen Dichtungen aus dem Celtischen, Wallisischen, Schottischen ꝛc. dargeboten wird, stellt Halem's eigene Arbeiten nur in desto tiefere Schatten. Die epischen Gedichte Jesus in zwölf Gesängen (1810) und Gustav Adolph fanden nicht viel Beifall. Die Uebersetzung von des Aeschylus Agamemnon und die Dramen, welche ihm in O. L. B. Wolff's Encyklopädie zugeschrieben werden, gehören seinem Bruder.

Andere Freunde und Schüler des Hainbundes, wie C. von Reinhardt aus Helmstedt, der den Göttinger Musenalmanach von 1795—1805 fortsetzte, Ch. A. Overbeck zu Lübeck (1755—1821),

bekannt durch seine Lieder und als Uebersetzer von Anakreon und Sappho (1800), G. Ph. Schmidt von Lübeck und selbst M. Claudius aus der älteren Generation (1740 — 1815), wollen wir übergehen, theils weil sie nicht gerade in der Odendichtung mit den Göttingern wetteiferten, theils weil wir uns die Abschwächung des antiken Elementes schon veranschaulicht haben. Zu den bedeutenderen Dichtern dieses Kreises möchte etwa noch C. F. von Schmidt-Phiselbeck zu zählen sein. In seinen Gedichten (1794) finden sich Anklänge an Klopstock's Patriotismus, an Voßens freien Mannessinn und Sympathie für das Bäuerliche, während er das Naturleben mehr mit Hölty's und Matthisson's zarten Farben schildert. Auch fehlt nicht ein Gedicht auf die schlummernde Laura, welches ebenso wie eine Ode an die künftige Geliebte das Handwerkszeichen dieser Schule ist. Sein Namensvetter F. W. A. Schmidt, Pfarrer zu Werneuchen, wurde der Repräsentant der Horazischen Musen und Grazien in der Mark. Natur, Freundschaft, Liebe, Geselligkeit, bei deren Genuß man gern auf den Glanz der cultivirten Städte, aber zugleich, worüber Goethe scherzte, auf die höhere Regsamkeit des geistigen Lebens Verzicht leistet, machen auch hier den Inhalt der Lyrik aus. Eigenthümlich war es Schmidt, daß er in seinen Naturgemälden allem idealen Schmelz entsagte, vielmehr gern das Gewöhnlichste, eben weil es in der Poesie ungewöhnlich war, hervorhob und mit der greifbarsten Deutlichkeit schilderte. Schmidt bildete als Herausgeber mehrer Musenalmanache den Mittelpunkt des numerisch nicht unbedeutenden märkischen Nachwuchses der Göttinger, jener Bindemann, Brinckmann, Gerning, Heydenreich, Müchler rc.

Während bei den weniger begabten Dichtern der Classicismus nur zu einer inhaltslosen Formel wird, spielt er in den Oden des Grafen Adam Moltke (1806) beinahe eine komische Rolle, da sich die Dürftigkeit hier auf die naivste Weise in ein dithyrambisches Pathos kleidet. Moltke hat sich förmlich in Horaz verwandelt. Er eignet sich die Unschuld des Sängers an, vor welcher Räuber und Wölfe fliehen; er lehnt den öffentlichen Ruhm ab und begnügt sich mit dem Beifall weniger Freunde; er lebt idyllisch auf seinem kleinen Gute an der Trave und opfert den Hausgöttern aus kleiner Schale rc. Alle seine Gedanken knüpft er an das Alterthum an, als ob er da recht zu Hause wäre, wiewol der Name Tella für Tellus, Reime wie Gradivus und Sisyphus nicht die gründlichsten Studien verrathen. Die

Horazische Ausdrucksweise war ihm aber zu einfach. Er wetteiferte mit Klopstock, dem er auch sonst Manches abnahm, in erhabenen Wendungen. Er hoffte die Poesie durch die Bändigung der Sprache und durch den Bau künstlicher Maße mit vielen Kürzen und Verschlingungen bereichert zu haben. In der That ist die Sprache nur unnatürlich [1]), und wie sollte Jemand wol harmonische Rhythmen erfinden, der solche Pentameter macht:

Ach, das mütterliche Erd || all in erwachender Lust!

In anderen gleichzeitig erschienenen Gedichten voll schmachtender Romantik zeigt sich Moltke weit gewandter und wahrer, wodurch jene hitzigen römischen Oden noch merkwürdiger werden.

Karl Lappe (geboren bei Wolgast 1773) erweckte diesen nordischen Classicismus noch einmal zu einer schönen Nachblüthe. Er war von 1801 — 17 Lehrer am Gymnasium zu Stralsund, doch nöthigte ihn Kränklichkeit, sein Amt aufzugeben, und er zog sich auf ein Dörfchen zurück, wo seine Hütte, seine Familie, der Landbau und die Reize der Natur ihm eine völlige Befriedigung gewährten. Er dichtete vorzugsweise für seine Familie. Die frohen und trüben Stunden des Hauses verwandelten sich in festliche und trostreiche Bilder der Poesie und seine Naturlieder legte er gern den Kindern selbst in den Mund. Nach außen hin erweiterte sich die Welt des Dichters durch die Sagen und durch die Schönheit seiner Heimat. Kosegarten's Vorgang hat bis in die neueste Zeit zu solchen localen Dichtungen angeregt [2]). Auch Lappe, der unter Kosegarten studirt hatte und im Hause desselben drei Jahre Lehrer gewesen war, besingt die romantischen Reize der Inseln, der Berge und Küsten, der Seen und Flüsse. Ossian und die alte Sage sowol als die jüngeren schwedischen und dänischen Dichter führen ihm eine Fülle epischen und lyrischen

---

[1]) Auch Voßens kühnere Constructionen wurden den Dänen gefährlich. Bei Moltke und ebenso bei Baggesen finden sich ganz undeutsche Sätze und sie konnten bisweilen nicht größere Sprachfehler vermeiden. Moltke sagt z. B.: aufs Knie schaukeln —, was schönerer ist; Baggesen: im Zimmer gesperrt—, sanfterer wurden die Stöße.

[2]) Dahin gehören: Furchau, „Arcona", in zwanzig Gesängen (1828); „Insel Rügen" (1830). F. E. Christen, „Arkona" (1835). E. A. Menzel, „Rinow, Arkonas König", dramatisches Gedicht (1840). H. Bolze, „Stubbenkammer" (1843).

Stoffes zu. Andererseits entlehnt er auch von dem Osten Legenden, Parabeln, Märchen zu Gedichten und zu prosaischen Aufsätzen, in denen er bald die Erzählung, bald die Reflexion vorherrschen läßt. Seine lyrischen Gedichte sind zunächst dadurch anziehend, daß sich in ihnen eine so männliche, allem Extremen abholde Gesinnung und Empfindung ausspricht. Seine Poesie hat nicht mehr die Vorzüge, aber auch nicht die Fehler der ersten Jugend. Die stürmische Begeisterung der Göttinger für die Freiheit der teutonischen Urwälder war bereits verklungen; von jener studentenhaften Geselligkeit und sentimentalen Minne schloß den Dichter schon sein reiferes Alter aus. Er schwärmt nicht mehr, sondern er regelt sein Gefühl durch eine verständige und vielseitige Lebensbetrachtung. Oft erinnert er daher an Horaz, dessen Sprüche er zum Theil zusammenstellte, und die praktische Weisheit, die das Zuviel in Furcht und Hoffnung vermeidet, bei allen schmerzlichen Erfahrungen einen freudigen Lebensmuth rettet und das Glück des genügsamen Landmannes zum Maße der Genüsse macht, wird ihn allen Freunden des Horaz empfehlen. Nach diesem selbst ist nichts gedichtet, dagegen ist Einiges aus Vida übersetzt. Wie in der Gemessenheit des Gefühles, so bildet Lappe auch in der Darstellung einen vollkommenen Gegensatz zu Kosegarten. Wir finden bei ihm nicht jene prunkende, schwülstige Rhetorik. Der nur leise gefärbte Ausdruck läßt dem Inhalte seine Wahrheit; wir sehen, daß der Dichter sich nicht mit erkünstelten Affecten schmückt, und nehmen daher gern an ihm Theil. Möchte jeder Lyriker von seinen Liedern mit Lappe sagen können: Nicht hoch seid ihr geschrieben, doch tief seid ihr gelebt! Bei dieser Einfachheit der äußeren Ausstattung haben die Gedichte meistens auch eine gewöhnliche metrische Form, doch gibt es eine kleine Anzahl Oden und Anderes in Hexametern und in elegischem Maße.

Zwanzigstes Capitel.

Süddeutsche Dichter der Voß'schen Schule: Matthisson, Salis, Neuffer, Conz. Verbindung des Classicismus der Lyrik mit Schiller's Idealität: Hölderlin, mit Goethe's Polemik gegen die moderne Unpoesie, mit seiner Schilderung der antiken Welt und dem Streben, die Kunstform zu retten: Immermann, Platen, Waiblinger, Wessenberg. Verhältniß der Ode zu der modernen Lyrik, die nach ihren hauptsächlichsten Richtungen in die Romantik zurückfällt. Daß uns Horaz sowol nach seiner Lebensauffassung und Gefühlsweise als in der Darstellung noch immer lehrreich sein könne.

Es ist merkwürdig, daß wir auch im Süden und hauptsächlich in Schwaben selbst so viele Anhänger des Classicismus finden. Während die neuere Kritik gerade die schwäbische Romantik als den Anfang einer Rückkehr der deutschen Poesie zu sich selbst betrachtete und sie dem Antiken entgegenstellte, wollten die südlichen Dichter den Zusammenhang mit den Alten und den Classikern nicht aufgeben. Ob Wieland's und Schiller's Beispiel hierauf einigen Einfluß gehabt, ist schwer zu ermitteln. Von den Lyrikern war Schubart der erste bedeutende Anhänger Klopstock's. Dann verpflanzten Matthisson und Salis die elegische Ode Hölty's nach dem Süden. Von ihnen wurde der schwäbische Pfarrer Neuffer angeregt. In der Idylle schloß sich dieser an Voß, mit ihm auch Hebel und Andere. Conz, Professor in Tübingen, Hölderlin aus Laufen, Waiblinger aus Heilbronn, endlich Platen aus Ansbach, der eifrigste Vertheidiger des Antiken, sie Alle gehörten dem Süden an und noch die jüngsten schwäbischen Dichter G. Pfizer, Schwab, Mörike und Uhland selbst entzogen sich trotz ihrer Richtung auf das volksthümlich Deutsche nicht dem Einflusse der classischen Kunstperiode. Friedrich von Matthisson (1761 — 1831) und Gaudenz von Salis (1762 — 1834) gaben der Horazischen Ode eine Gestalt, in welcher sie dem Alterthume ganz fremd wurde. Diese Umwandelung läßt sich von ihrem Ursprunge an leicht verfolgen. In beiden Dichtern verband sich die Liebe zur Natur mit dem Talente zur Schilderung. Sie erneuerten daher die malerische Landschaftsdichtung, und wie Geßner den Theokrit durch den arkadischen Idealismus zu übertreffen suchte, so sammelten sie aus den idyllischen Scenen der Göttinger alle zarten und lieblichen Bilder, um sie mit den schmelzendsten Farben der Romantik auszumalen. Die Naturliebe der Göttinger gründete sich auf die von den Alten angefachte Neigung, wieder zu

der lauteren Einfalt und dem schuldlosen Glücke zurückzukehren, welches der Mensch besaß, ehe die Cultur und das Treiben der Welt ihn sich selbst entfremdete; ihre Oden, Elegien und Idyllen waren in diesem Punkte nur eine Ausführung Horazischer Maximen. Ein solches Naturleben ist in sentimentalen Zeiten nicht für Jeden mehr heiter und erfrischend; es verführt weit öfter zu einem sehnsüchtigen und schwermüthigen Quietismus, wie denn Voß und Miller bei derselben Sympathie mit der Natur ganz verschiedene Menschen waren. Hölty suchte sich von der Stimmung zu befreien, in welche sich Matthisson und Salis absichtlich versetzten. Er wollte sich zur Heiterkeit durcharbeiten, aber es wechselten bei ihm nur Lebensluft und Trübsinn, ohne daß sich eine Ausgleichung einfand. Diese Beiden wählten, wie Miller, die Stille der Natur, um sich ungestört dem süßen Hange zur Melancholie zu überlassen. Es wird ihnen erst recht wohl, wenn der dämmernde Abend dem geschäftigen Treiben in Flur und Wald ein Ziel setzt, wenn Menschen und Thiere schweigend und müde zur Ruhe gehen und die Welt wie ein Phantasiebild unter dem träumerischen Lichte des Mondes liegt. Ruinen und Gräber, Trennung von den Geliebten, das entschwundene Glück der Kinderjahre, die ferne Heimath, der eigene Tod und was sonst zur Wehmuth bewegt, das sind die Vorstellungen, durch welche sich diese Landschaftsdichtung mit dem menschlichen Leben in Verbindung setzt. Es ist bereits von Schiller in dem Aufsatze über Matthisson's Gedichte hervorgehoben, daß die Griechen weder in der Malerei noch in der Poesie der Landschaft das Recht zugestanden, für sich selbst ein Gegenstand der künstlerischen Darstellung zu sein, und daß sie immer nur die Scene war, auf welcher das Leben mit wechselndem Spiele vorüberzog. Gesetzt nun, diese Landschaftsdichtung wäre noch weniger Beschreibung, ja durchaus ein symbolischer Ausdruck für bestimmte Empfindungen und Ideen, so ist doch gewiß, daß Horaz bei seiner begeisterten Empfehlung des Naturlebens nicht eine solche melancholische Schönseligkeit im Sinne gehabt. Die Verbindung einer so unclassischen Denkweise mit den antiken Rhythmen hat daher etwas Befremdendes, doch bringt die ebenso feste wie zierliche Form der Ode und die Ausschließung des Reimes einige Haltung in den weichlichen Wohllaut der Sprache. Von den neueren Kritikern ist namentlich Matthisson gegenüber, obgleich Schiller von diesem so viel Gutes gesagt, jeder Mannes genug gewesen, eine solche marklose Poesie zu verachten. Salis wird mehr Kraft und Frische zugestanden, wie denn auch sein thätiges Leben den Müßiggang

in der Poesie verzeihlich macht. Nachdem man über den geringeren Werth der ganzen Gattung einig geworden, schadet es nicht mehr, einzugestehen, daß beide Dichter in dieser Gattung viel Vortreffliches dargeboten und daß namentlich ihre Schilderungen, was die Mannichfaltigkeit des sinnlichen Details, die scharfe Bezeichnung charakteristischer Eigenheiten, die malerische Anordnung der Bilder und die correcte, nur zu saubere und sorgfältige Ausführung betrifft, selten erreicht worden sind. Niemand wird wünschen, dieser elegische Ton möchte auch nur eine Zeit lang in der Poesie herrschend werden und die kräftigeren Elemente verdrängen. Andererseits fordern wir aber auch von den Componisten nicht lauter geharnischte Märsche oder mächtige Oratorien, und so hat die Natur nicht allein den knorrigen Eichenstamm geschaffen, sondern auch die Phaläne, welche ihn umflattert. Lyrische Gedichte muß man überhaupt nicht bandweise lesen wollen. Gewiß greift Mancher, wenn ihn Verdruß, Sorgen oder Verluste in die Enge und Stille treiben, gern zu solchen Gedichten, welche gleich denen von Salis durch ihre lieblichen Bilder die Gedanken von der Welt abziehen, durch den Wechsel von milder Trauer und Resignation, von Erinnerung, Sehnsucht und Hoffnung der Seele wieder zu Ruhe und Spannung verhelfen, und es gehört zum wahren Reichthum einer Literatur, daß sie aus ihren Schätzen zu geben hat, was Jedem nach Ort und Stunde erwünscht ist. Merkwürdig genug hat Salis selbst auf einen Mann wie Kohl, dem Niemand die Neigung zu einem anachoretischen Traumleben zuschreiben wird, einen günstigen Eindruck gemacht. Er sagt: Salis' Dichtungen haben einen sehr edeln, etwas schwer- oder wehmüthigen, aber höchst liebenswürdigen und ächt dichterischen Geist. Alle Mitglieder dieser Familie in Wien, Venedig, Mailand 2c. sind edel, für das Hohe und Schöne empfänglich, ritterlich und ernstgestimmt. Unser Salis hat nur ausgesprochen, was in dem ganzen Geschlechte schlummert [1]).

Ludwig Neuffer (1769 zu Stuttgart geboren) hatte noch Schubart gekannt und war in seiner Jugend mit Hölderlin, später mit Matthisson und Conz befreundet. Ein großer Theil der gereimten Gedichte stimmt nicht nur in Hinsicht des Ausdruckes, der poetischen Malerei, sondern auch in Gegenständen und Denkweise vollkommen mit den Sachen von Matthisson und Salis überein. Ein idyllischer Lebensgenuß in der ländlichen Zurückgezogenheit,

---

[1]) „Alpenreisen" (1849), II, 85.

geschmückt mit der Unschuld und dem Frieden der Kinderjahre, mit Freundschaft, Liebe und der Gunst der Musen, ist auch Neuffer's Ideal. In seinen Abendphantasien malt sich ebenfalls das stille Blüthenthal mit den Silberquellen, mit dem sanften Mondlicht, den Liedern der Nachtigall, den Elfenreigen im fernen Nebelschimmer, und Vieles ist offenbar nur copirt. Vermuthlich hat Neuffer diese Gedichte in jüngeren Jahren verfaßt; die Oden zeugen von einem heiteren und strebsamen Sinne. Er schloß sich wieder enger an Horaz an als die Göttinger. Von diesen bemerkten wir, daß sie nur selten Gedanken und Bilder aus Horaz entlehnten, sondern in ihrer Lyrik, jeder auf seine Weise, Das aussprachen, was Klopstock in dem deutschen Gemüthsleben rege gemacht. Neuffer stellt, wie die älteren Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts und mit mehr Entschiedenheit als Lappe, wieder die Sokratische Weisheit als die Quelle eines vernünftigen Handelns, eines würdigen und sicheren Glückes in den Vordergrund. Mit jenem

Quem tu Melpomene semel
Nascentem placido lumine videris —

preist der Dichter die Musen, die Natur, die Tugend, daß sie früh sein Herz geweiht und in ihm den höheren Lebenssinn geweckt. In diesem idealen Aufschwunge, der nicht mit gewaltigen Absichten und Plänen Parade macht, aber den Menschen über diejenige Region erhebt, in welcher die Launen des Zufalles, niedere Interessen, die Gewalt der Affecte und Leidenschaften das Regiment führen, trifft Neuffer mit Lappe und Conz zusammen. Es findet sich unter seinen Gedichten eine kleine Reihe didaktischer Hymnen, die, wie es scheint, aus Salis' Ode auf das Mitleid hervorgegangen sind, sonst hat Neuffer die Sokratische Weisheit nicht in Lehroden auseinandergesetzt, sondern er gibt, wie Horaz selbst, eine Menge anziehender Situationen, die nur alle unter jenes ethische Princip gestellt sind. Wenn nun aber seine Oden fast ohne Ausnahme mit den Horazischen entweder nach dem Thema verwandt sind oder doch durch einen Kernspruch zusammenhängen, so muß man sie deshalb doch nicht mit den Centonen und Nachahmungen von Moltke, Ramler ꝛc. in eine Classe setzen. Die Gegenstände, ihre Auffassung und Ausführung gehören nämlich sonst in Allem zur modernen Lyrik, und davon abgesehen, ist der Darstellung, wie jener Lebensphilosophie selbst, eine solche Sicherheit, Klarheit und Anmuth eigen, wie sie sich bei keinem der Göttinger Dichter und nur in den Oden von Hölderlin wiederfinden. Dies gilt auch

von den Rhythmen. Merkwürdig ist es, daß die durch Klopstock eingeführte Abänderung des Sapphischen Metrums, von der ich oben berichtet, so beliebt wurde. Ihm folgten hierin nämlich Voß, Hölderlin, v. Sonnenfels, Neuffer, Salis und sogar Lenau, von dessen acht Oden zwei das gewöhnliche und vier das veränderte Sapphicum haben.

Philipp Conz (1762—1827) wurde zuerst durch Klopstock angeregt, in dessen Dichtungen er sich verstehen lernte, seine Träume und Gefühle Sprache und Gestalt fanden. Von den Göttingern ehrte er vornehmlich Voß, Stolberg und den „lieblichen" Bürger. Dann suchte er mit Schiller und Herder in das innere Heiligthum der hellenischen Musen vorzudringen. Sein Phantasieflug nach Griechenland (schon 1782 gedichtet) ist den Göttern Griechenlands ähnlich. Die Weltenkönigin Urania, die großen und heitern Gestalten der Olympier, die edle Einfalt der Philosophen, die Aspasien der besseren Zeit, die wackeren Helden schildert Conz mit aller Sehnsucht nach jener Welt des Großen, Reinen und Schönen, doch ohne, wie Schiller, das Christenthum herabzusetzen. Vor Allen fesselte ihn Herder, und dies hatte einen wesentlichen Einfluß sowol auf seine Ansicht des Alterthums als auf seine Studien und Dichtungen. In dem Parke zu Weimar gedenkt er mit Ehrfurcht der großen Dichter, aber Plato-Herder hebt er feierlich hervor, ihn, von dem ein anderes Gedicht rühmt, daß er Gesundheit des Geistes und Fülle des Lebens verleiht, dem die goldene Peitho auf der Lippe thront, die Charitinnen in der Seele wohnen. Gleich Herder erweiterte er seinen Gesichtskreis nach allen Seiten. Ihn beschäftigten Andreä, Weckherlin, das Ritterwesen, der Orient, vorzüglich jedoch die classische Philosophie und Dichtkunst; daher seine Uebersetzungen aus Seneca, Tyrtäus, Aeschylus, Aristophanes etc. In seinen Gedichten schildert er oft die Natur und zwar mit den sanften Farben des Südens. Selene, die blinkenden Sterne, das abendliche Rauschen der Wipfel, die blauen Gewässer verbinden sich zu anmuthigen Bildern, denen Conz, nach Herder's Wahlspruch das Gute zum Schönen fügend, zugleich eine symbolische Bedeutsamkeit zu geben sucht. Die Ungunst des Schicksals hatte seinen Frohsinn zu sanfter Freude gemäßigt, Plato und die Stoa den Schmerz zu milder Trauer geläutert. Er bringt gern an den Gräbern seine Spenden dar, doch ohne Schwermuth. Er spielt nicht mit Minneliedern, auch Geselligkeit und Freundschaft fehlen; doch seine Einsamkeit, in welche ihn Plato und die Musen begleiten, ist fern von allem Lebensüberdruß. Er zieht sich in ihren

Frieden zurück, wenn ihn das Septembrisiren, die Kriege der Völker und das Gezänk der Musenpriester verletzen. In späteren Jahren schrieb er sogar zierliche Anakreontika. Mit den griechischen Dichtern stets befreundet, liebte er es, in seine Darstellung antike Erinnerungen einzuflechten; doch will er nicht gelehrt scheinen, und er braucht auch aus der Mythologie nur die eingebürgerten Gottheiten der Natur und die ethischen Symbole. Wenn er die Nemesis, die Eumeniden, ihre Bewachung des Maßes besingt, so mahnt dies an Herder, welcher die Verehrer der griechischen Formenschönheit so gern auf den bedeutsamen Inhalt hinwies, welchen die alten Dichter in diese schönen Formen und in die Spiele der Phantasie gelegt. Zu Herder's Vorliebe für die Verbindung einer sinnigen Symbolik mit dem Epischen und Lyrischen stimmen auch die Paramythien, die allegorischen Gedichte und die elegischen Distichen. Humboldt fand in den alten Maßen die Prosodie nachlässig, sonst sind die Verse fließend und die Sprache hat viel Wohllaut.

Während man sich mit den zuletzt genannten Dichtern gern unterhält, weil sie, zwar weder durch Neuheit und Tiefe der Ideen, noch überhaupt durch eine hervorragende Begabung ausgezeichnet, doch die gewöhnlichen inneren Erlebnisse und Interessen eines lyrisch gestimmten Gemüthes in die anmuthigen Formen der Dichtkunst kleideten, trat mit Friedrich Hölderlin (1770—1843) wiederum eines der wichtigsten Probleme der Zeit auf den Schauplatz, und zu dieser sachlichen Bedeutsamkeit seiner Erscheinung gesellt sich der Antheil an dem tragischen Schicksale des Dichters, welches mit seinem Ringen nach der Lösung jenes Problemes im Zusammenhange stand. Manche Literatoren sind zweifelhaft, ob sie Hölderlin zu den Classikern oder zu den Romantikern zählen sollen. Die Sache verhält sich so: Seit den Tagen Werther's wiederholte sich in jedem tiefen und ernsten Geiste die schmerzliche Empfindung des Widerspruches zwischen dem Idealen und der Wirklichkeit. Anfangs war es das griechische, später das christliche Princip, mit welchem unser Culturleben und unsere gesellschaftlichen Zustände verglichen wurden. Der Idealismus der Hellenisten gründete sich aber gleich dem der Romantiker auf dieselbe Sehnsucht, daß das als vollkommen Erkannte im Leben zur Herrschaft gelangte, und wenn diese Sehnsucht in der bloßen Anschauung des Unerreichbaren und in der Trauer über ein vergebliches Streben nach der Umwandelung des Bestehenden verharrte, so mußte auch der antike Idealismus, trotz des verschiedenen Ursprunges, in seinem Verlaufe

den Charakter der Romantik annehmen. Daraus erklärt sich der Gegensatz in Hölderlin's Wesen: er war Romantiker als Hellenist. Goethe und Schiller befanden sich ursprünglich auf demselben Standpunkte; diesen mächtigen Genien wurde es jedoch möglich, sich aus dem Conflicte herauszuarbeiten. Sie suchten die Idee hellenischer Freiheit und Schönheit, wie sie in ihren Anschauungen lebte, durch ihre Dichtungen auszubreiten, und indem sie alle bildsamen Elemente der Gegenwart heranzogen, gelang es ihnen, bald das Deutsche ins Griechische, bald das Griechische ins Deutsche zu übersetzen und so eine Einheit zwischen dem Antiken und Modernen, zwischen dem Idealen und Realen herzustellen. Daher blieben sie unberührt von allen Verirrungen, welche sich aus dem Idealismus der Romantiker, die jene Kluft nicht ausfüllen konnten, entwickelten. Hölderlin dagegen wurde von dem Idealismus ganz umschlungen und verfiel, obgleich er nicht von demselben Principe mit den Romantikern ausging, in das friedlose Sehnen und Suchen derselben. Schiller's kühner Flug lenkte zuerst seine Blicke nach dem freien, lichtglänzenden Aetherraum. Er näherte sich früh seinem Meister, und dieser nahm für ihn auch Goethe's Aufmerksamkeit in Anspruch. Goethe, welcher ihn (1797) in Frankfurt sah, fand ihn etwas gedrückt und kränklich, doch liebenswürdig durch Bescheidenheit und Offenheit; viel Talent schien er ihm nicht zuzutrauen. Schiller zog sich nicht so schnell von dem jungen Dichter zurück, der ihn an seine eigene sonstige Gestalt erinnerte, an dem er Geist und Tiefsinn, doch auch eine heftige Subjectivität bemerkte. In Hölderlin's Hymnus auf das Schicksal (1794) begegnet uns Schiller's Titanismus, der Aufschwung zu den alten Heroen, die Verehrung der Noth, welche mit ihrer Unerbittlichkeit an einem Tage vollführt, was kaum Jahrhunderten gelinge, welche unter Schmerzen das Liebste gedeihen läßt, was das Herz genießen könne, „den holden Reiz der Menschlichkeit". Es wird triumphirt, daß die Paradiese, die Elysien der goldenen Zeit verschwunden sind; auch im Jenseits solle Kampf und Schmerz auf uns warten, damit das Herz durch Siege wachse. Nicht eine Anakreontische Lyrik, sondern das Trauerspiel des Sophokles spricht für den Dichter das Freudigste aus. Auf diesem überreizten Idealismus ruhte kein Segen. Hölderlin wurde durch ihn der Welt entfremdet, und wie in der Abgeschiedenheit auch die Verirrungen eines edeln Gemüthes leicht in verderbliche Leidenschaften ausarten, wie der Charakter da nur in den seltensten Fällen zur Festigkeit und Gesundheit gelangt, so erschwerte sie Hölderlin die Kenntniß und

richtige Schätzung des Lebens. Er fand seine Ideale nur in der Welt der griechischen Dichter wieder, nur in einem Realismus, der für ihn selbst nichts mehr als ein Phantasiebild sein konnte. Es gab für ihn keine Brücke zwischen jener großen Vergangenheit und der Gegenwart, und je mehr er sein Vaterland liebte, desto bitterer und ungerechter wurden seine Klagen über dasselbe. Immer weilt er auf den seligen Inseln Joniens, bei den Unsterblichen am Ilissus; den großen Todten gehört sein Herz und Griechenland ist ihm ein heiliges Land. Zwar lebte in seinen Erinnerungen auch eine reine, schöne Jugend und der Bund mit Diotima, seiner Athenerin; doch Beides machte ihm Schmerzen und es gab für ihn bald kein persönliches Interesse, sich an die Menschen anzuschließen. Einen ernsten Versuch, sich mit der Wirklichkeit in Verbindung zu setzen, machte Hölderlin in seinem Romane Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797—99). Es ging ihm wie Hardenberg mit dem Heinrich von Ofterdingen. Beide Dichter wollten ihre Ideen an einem realen Gegenstande entwickeln, um der Gegenwart zur Nacheiferung ein Spiegelbild vorzuhalten, und beiden wurde der Realismus unter den Händen zu einem phantastischen Traume. Hölderlin's Roman ist ein Chaos von streitenden Elementen. Antike und moderne Anschauungen, das Heroische und das Sentimentale, Weisheit und Leidenschaft wechseln miteinander, wie sich in dem Style die plastische und die musikalische Darstellung vermischen. Das Resultat ist nicht eine Befreundung des germanischen Geistes mit dem griechischen. Deutschland wird vielmehr, als die Heimath einer unheilbaren Philisterhaftigkeit, aufgegeben. Aber auch Hellas, welches vergebens in den Kämpfen um seine Befreiung gerungen, bleibt eine zerfallende Ruine, und der junge Göttersohn, den der Roman mit reichen Kräften und Hoffnungen aussendete, wird vor der Mitte des Lebens ein Anachoret, der sich am Grabe des Schönen der Betrachtung einer großen Vergangenheit widmet und müßig in seinem heiligen Grame untergeht [1]). Dieser trostlose Ausgang läßt uns in Hölderlin's Seele blicken. Seine Anschauungen waren ihm zu theuer, als daß er sie sich, wie die Romantiker, durch einen frivolen Humor hätte vom Halse schaffen können; daher wurde er das Opfer ihres verzehrenden Feuers. Auch die lyrischen Gedichte zeigen, wie jener

---

[1]) Eine erschöpfende Analyse dieses Romanes und des Fragmentes „Empedokles" findet man in A. Jung, „Friedrich Hölderlin und seine Werke" (1848).

üppige Lebensmuth mehr und mehr gedämpft wurde. Er fand die Deutschen thatenarm und gedankenvoll, und sehnte sich danach, daß die Bücher lebten. Doch zog er auch selbst sich immer tiefer in den Frieden der Resignation zurück, obgleich er fühlte, daß die Einsamkeit ihn endlich aufreiben würde. Dann äußert sich in rührenden Elegien das Verlangen nach der Heimath und nach der Kindheit. Auch entbehrte er nicht ganz des Trostes der Religion. In seinem Glauben war Hölderlin ebenfalls ein Hellene. Die für uns bedeutungslosen Namen der alten Götter nennt er fast gar nicht; aber das geheimnißvolle Etwas, welches den Griechen bei ihren Vorstellungen von den Mächten des Schicksals und von der Allmutter Natur vorschwebte, hatte auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht, und in dieser Form erfüllte ihn das Göttliche mit der innigsten Ehrfurcht. Sein Herz beugte sich vor den Hohen, Gewaltigen und er wandelte seinen Weg mit frommer Ergebung; ja, als die öde Nacht des Wahnsinns seinen Geist verhüllte, verkehrt er noch in den Gedichten, die sich seinem träumerischen Bewußtsein entrangen, mit den Himmlischen. Nach der Darstellung gehören Hölderlin's Oden und Elegien zu dem Vollendetsten, was die Dichtkunst hervorgebracht. Alle Gegenstände, die er berührt, erhalten durch seine Auffassung einen geistigen Reiz, und obwol er durchaus in lyrischem Tone dichtet, so entquellen die Empfindungen stets einem sinnigen Gedankenleben, das ihnen Gehalt gibt. In seiner Phantasie blühte der heitere, glänzende Frühling der ionischen Inseln; alle seine Bilder haben die durchsichtige Klarheit, die zärten Umrisse und den Schmelz der südlichen Natur. Mit wenigen einfachen Worten entwirft er eine lebendige Scene und nie betheiligt er sich an den breiten, überschwänglichen Schilderungen der Romantiker. Nicht die Bekanntschaft mit den Kunstgesetzen der Alten und der ehrgeizige Eifer, ihnen in Allem genugzuthun, hat diese classische Form hervorgebracht, sondern sie entsprang dem Schönheitssinn eines Dichters, welcher mit den Alten verwandt war und unter den Bildungen Homer's und der Tragiker aufwuchs. Wie tief der griechische Idealismus sein innerstes Wesen durchdrungen, offenbarte sich darin, daß er in seinem Irrsinne fortfuhr, aus Sophokles zu übersetzen, und daß man heftige Ausbrüche seiner Krankheit mit Vorlesen aus Homer besänftigen konnte.

Die Lyriker, welche ich noch anzuführen habe, sind nicht mehr als Genossen des Hainbundes zu betrachten. Schon Hölderlin hatte zwar in seiner Jugend die Oden Klopstock's geliebt, aber Voß konnte ihn nichts lehren, und ebenso verband ihn mit Neuffer

und Conz, welche bei ihrem Classicismus sich nur mit mäßiger Kühnheit über die engeren Grenzen der Voß'schen Schule hinauswagten, mehr eine persönliche Freundschaft als die Gleichheit des dichterischen Bewußtseins. Während nun der hellenische Idealismus nach den höheren Gesichtspunkten Winckelmann's im Dramatischen und Epischen durch Schiller und Goethe zur Anwendung gekommen, schien die Lyrik hierin noch zurückgeblieben zu sein. Denn Klopstock's wurde nicht mehr gedacht, da sich bei ihm das Antike mit zu vielen anderen Elementen vermischt hatte und seine Ideen dem Zeitalter bereits fremd geworden waren; dann hatte Voß in der That mehr Eifer als Talent bewiesen, und so fühlte sich Platen berufen, diese Lücke auszufüllen. Nun war zwar die Ode, wie wir eben gesehen, noch durch viele begabte Dichter vertreten, und Hölderlin wurde von Platen selbst keineswegs erreicht, aber sie alle standen Goethe, mit dem sich auch Hölderlin nicht befreunden konnte, zu fern und betheiligten sich auch nicht unmittelbar an dem Kampfe gegen die Romantik und gegen die vielfachen Geschmacksrichtungen, welche sich aus ihr entwickelt hatten. Platen hingegen stellte sich in diesem Punkte neben Goethe und suchte in seinen Dichtungen sowol wie in der Polemik Das auszuführen, was Voß nur angefangen. Für die moderne Ode fanden die Anhänger Goethe's bei diesem selbst keine Muster; um so mehr waren ihnen seine Elegien willkommen, vor Allem aber bemühten sie sich, seine auf den Hellenismus gegründeten Ansichten von Kunst und Leben zur Geltung zu bringen.

Zuerst wollen wir uns durch Karl Immermann (1796–1840) in die Zeit einführen lassen, als unsere Poesie eine Vielseitigkeit erhielt, die sie zu einem Spiele der Lüfte machte. Immermann, dessen Name durch so viele böse und gute Gerüchte gegangen, kann ganz eigentlich ein Märtyrer der Poesie genannt werden. Durch Goethe's reiche Dichtung gebildet und überzeugt, daß die poetische Welt der Väter die einzig ächte gewesen, mußte er die Gegenwart auf entgegengesetzten Wegen sehen. Ihn schmerzte ihr Schachern und Trödeln, ihr Hang zum Gemeinen, die herzlose Bildung, die Unlust zum Handeln, die Stumpfheit der Sinne und des Gefühls &c. Versuchte er nun, in Goethe's Weise zu dichten, so verfiel er immer in dessen letzte polemische Stimmung. Was Goethe in Epigrammen, in kurzen Bemerkungen hinwarf, das wurde der Gegenstand seiner satirischen Elegien, Sonette, Romanzen und dergl. Dieser negative Standpunkt der Klage und Anklage, ferner die Besorgniß, daß er, trotz seiner Liebe zu einer ge-

funden Dichtung, selbst von der Krankheit ergriffen sei, die Einbildung endlich, daß jetzt nur die Poesie Glück mache, welche Throne und Könige anbelle, vielleicht auch der Schmerz über Goethe's Gleichgültigkeit gegen ihn, nahmen ihm den Muth, ein tieferes gemüthvolles Wesen, welches ihm Viele mit Unrecht absprechen, so frisch und freudig darzulegen, wie er es zuletzt im Münchhausen that. Bis dahin versuchte er sich rathlos und ohne Befriedigung in den verschiedensten Stylarten und Stoffen. Shakspeare, das classische Alterthum, das romantische Mittelalter regten ihn in gleichem Grade an, und dabei verschmolz er Goethe's verschiedene Bildungsperioden in eine wunderliche Einheit. Zu einer auffälligen Buntheit steigerte sich dieser Mangel an Haltung in seinen Dramen. Hierher gehören zunächst die neun Elegien in antikem Versmaße, das jedoch wenig correct ist. Sie schildern ebenfalls die unpoetische Gegenwart, indem sich der Stoff nach den Aemtern der Musen abtheilt, von denen jede Elegie je einen Namen trägt. Wie weit förderlicher wäre es für Immermann gewesen, wenn er die satirischen Ausfälle vermieden und in seinen Elegien mit Goethe den Weg des Properz eingeschlagen, wie etwa Ad. Peters, der in seinen antik geformten Liebeselegien (Gesänge der Liebe, 1840) die leichte frohe Sinnlichkeit so ansprechend behandelt, obgleich ihm mit Rom der große Hintergrund fehlt. Daß es Immermann möglich war, in diesen Ton einzustimmen, beweisen andere Elegien, in denen er mit Rosaura tändelt. Ferner verjüngt sich ein antikes Element in seinen Skizzen und Grillen. Sie sind nicht in Herametern verfaßt, haben jedoch die Farbe der Horazischen Sermonen. Diese lebendigen Schilderungen, mit Scenen und Gesprächen durchflochten, mit Witz und Laune ausgestattet, behaupten ganz die richtige Mitte zwischen Poesie und Prosa, da der schnelle Gedanke die Empfindung überwiegt, die Phantasie lebhaft combinirt, das Bild modern ist, der ganze Ausdruck mehr Geist als poetischen Adel hat, welches Alles den Bestimmungen der Theorie gemäß ist. Mit Immermann ist Platen, trotzdem daß sie sich gegenseitig viel zu Leide thaten, in manchen Beziehungen verwandt. Sie treffen zusammen in der Vielseitigkeit oder Unentschiedenheit des Geschmackes, in der Verehrung Goethe's, in der polemischen Stellung zu den Zeitgenossen, in hohen Absichten, ernstem Streben und mangelhaften Leistungen; doch zeigt sich darin eine wesentliche Verschiedenheit, daß der Eine seinen Fleiß mehr auf die Ausbildung dichterischer Anschauungen, der Andere mehr auf die Herstellung classischer Formen verwendete.

August Graf von Platen-Hallermünde (1796—1835) folgte Goethe zunächst nicht in griechischen, sondern in orientalischen Dichtungen. Indessen war es ihm schon in den Ghaselen weniger um die treue Nachschöpfung des Inhaltes als der Form zu thun, und von den Bestrebungen der Romantiker reizte ihn nichts so sehr als Schlegel's und Rückert's Virtuosität im Technischen zum Wetteifer. Diese Richtung war das Vorzeichen des Ueberganges zum Antiken. Einem Dichter, der außer neun anderen Sprachen auch Griechisch und Lateinisch gelernt, entschlüpften früh einige Oden, doch stichelte er noch auf die Ramlerianer. Der Unwille über die Schicksalstragödie, Streitigkeiten mit Anhängern der Romantik und fortgesetzte Studien Goethe's brachten Platen dem Antiken immer näher, und als er sich 1826 nach Italien übersiedelte, erhielt Winckelmann's Hellenismus wieder einen begeisterten Jünger. Jetzt wurden die Sonette allmählich durch die Oden verdrängt; der strebsame Dichter ging endlich von Horaz sogar zu Pindar über. — Platen's Oden und Elegien sind stets mehr bewundert als geliebt worden. Sie haben nichts von jener musikalischen Tonfülle, in der wir gewohnt sind, das hauptsächlichste Erforderniß der Lyrik zu sehen. Nur in seinen Jugendgedichten, die vor den zwanziger Jahren verfaßt sind, und in einigen der spätesten Lieder, auf welche K. Gödeke im Vorwort der Ausgabe (1843) aufmerksam macht, stimmt Platen in die subjective Herzenslyrik der Romantiker ein, und diese Gedichte können, da sie der herrschend gewordenen Geschmacksrichtung entsprechen, am ersten auf Beifall rechnen. Platen selbst wollte sich an eine Lyrik von so untergeordneter Bedeutung nicht verkaufen. Pindar's Flug, die Kunst des Flaccus, das schwerwiegende Wort Petrarca's, sagt er, bleibe der Menge ein Geheimniß; nicht des Liedes leichter Takt, der den Putztisch ziert, sei ihr Theil; aber förniger Tiefsinn, wiewol er nicht Vielen zusagt, habe ihre Namen verewigt. Mit diesen Dichtern wollte er sein Talent höheren Gegenständen widmen. Die Liebe zur Kunst führte Platen nach Italien, und sie wurde ein neuer Mittelpunkt in seinen Interessen. Die Schilderung der Natur Hesperiens, seiner an historischen Monumenten und Kunstschätzen reichen Städte, die wehmüthig-freudige Begeisterung für das Große, was sie in allen Beziehungen einst hervorgebracht, der Entschluß, in einer so bedeutenden Umgebung nur dem Würdigsten nachzustreben —: Dies und Aehnliches erneuert sich aus Goethe's Italienischer Reise, und doch ist der Eindruck verschieden. Platen war nicht auf kurze Zeit als Gast nach Italien gekommen

und blieb doch allein. Er hatte vielleicht das Bedürfniß, aber nicht die Gabe, sich mit Lust und offenem Herzen unter die Menschen zu mischen. Was ihm die Natur, die Geschichte und die Kunst darbietet, genießt er nicht mit jenem frischen Lebensgefühl, welches in uns die Gesellschaft mitgenießender Freunde erweckt, die ohnehin um das Allgemeine den Reiz persönlicher Beziehungen schlingt; bei ihm bleibt daher Alles, was sich in Goethe's Berichten als ein Erlebtes darstellt, nur Wahrnehmung und Sache der Reflexion. Daß aber der Poesie, wenn sie sich solche Dinge aneignet, die Bestimmtheit der Situation und individueller Verhältnisse, die nicht gerade erotischer Art sein dürfen, den größten Vortheil bringt, beweisen die Römischen Elegien Goethe's und die Elegien der römischen Dichter selbst. Ferner konnte Platen, was Goethe so auffiel, unter dem blühenden Himmel und unter den großen Erinnerungen nicht die literarischen Zwistigkeiten vergessen, die ihn aus der Heimath vertrieben. Seine zahlreichen den Xenien Schiller's und Goethe's entsprechenden Epigramme enthalten, wie seine Komödien, einen reichen Schatz von Ansichten, sind aber auch das Denkmal einer ärgerlichen Fehde um manches Richtige. In einem Punkte trennte sich Platen absichtlich von Goethe; der Musencultus erfüllte sein Herz nicht so, daß für die politischen Interessen der Gegenwart kein Raum geblieben wäre, doch kleidet er seine Ansichten und Wünsche ebenfalls in die Formen der Poesie, und er gehört zu unseren ersten politischen Dichtern. Er sagt, es gelinge ihm nicht, wie Goethe, Weisheit für die Begeisterung einzutauschen. Jeglicher Puls in ihm walle feurig auf. Nicht könne er harmlos sich in die Pflanzenwelt einspinnen, sorgfältig den kantigen Bergkrystall beschauen. Zu tief ergreife ihn die Entfaltung menschlichen Wechselgeschicks, und wenn er auch von den Parteiungen dieser Zeit nichts hoffe, solle seine Dichtkunst wenigstens thauigen Glanz auf die welke Blume gießen. Nach den Gesichtspunkten von 1830 sah er in Frankreichs dreifarbigen Wimpeln das Symbol der europäischen Bürgerfreiheit. Er bat die Fürsten, nicht mit Besorgniß auf den gährenden Most derselben zu blicken, da in ihrem Triebe der lebendige Nerv der Volkskraft und somit die Stärke der Staaten und der Fürsten liege. Dagegen warnt er mit Haß und Ungestüm vor Rußlands Absichten. Auch aus älteren Zeiten wählt er manches historische Thema. Während alle diese Dichtungen durch Gedankenreife und männlichen Charakter anziehen, gab die stärkere Mitbetheiligung des Herzens und das tragische Schicksal des „Volkes der Leiden" seinen Polenliedern so-

gar eine Wärme und Beweglichkeit, die sich sonst in Platen's Gedichten nicht leicht findet. Seine Politik mag der Gang der Geschichte bestätigen oder widerlegen, der Werth ihres poetischen Ausdruckes ist unzweifelhaft. Nun ist dieser Lyrik Platen's gewiß kein Vorwurf daraus zu machen, daß ihre Ideen nicht in dem gewöhnlichen Gesichtskreise lagen. Es ist ferner gar nicht zu verkennen, daß durch dieselbe, so starr und kalt sich auch einzelne Gedichte, namentlich manche Oden, ausnehmen, eine lyrische Affection hindurchgeht, wie er denn selbst der Natur dankt, daß sie in ihm die Geisteskraft mit einer beweglichen, weichen Seele verschwistert. Im Ganzen ist aber Platen's lyrische Stimmung nicht der Art, daß man sich gern mit ihm in dieselbe versetzte. Nur seine Begeisterung für das Freie und Große hat einen starken, anregenden Zug; da er aber bei seinem polemischen Verhalten den Blick häufiger auf das Mangelhafte, Düstere und Zerstörte richtete, so brachte es die Sache mit sich, daß ihm Misvergnügen, Unfrieden, Aerger und Zwist den heitersten Himmel trübten. Persönliche Verhältnisse thaten das Uebrige. Leiden und Leben waren ihm dasselbe; er beneidete den Todten ihre harten Pfühle; anfangs beklagte er, später segnete er Jeden, der die Welt verachtet, und seine Gesänge nennt er einen Niederschlag von tausend Qualen: kurz, er gehört nicht zu den glücklichen Dichtern, welche uns mit einer zukunftreichen Hoffnung und frischen Lebensfreudigkeit aus der Noth und dem Unverstande der Prosa hinausführen. Platen scheint uns kälter, als er ist, weil wir seine Gefühle nicht theilen mögen, und er hält allerdings auch mit ihnen zurück, weil er wenig zu geben hat, was den Menschen erfreut. Gutzkow meinte, daß die Kälte in Platen's Gedichten ihr Reiz, der Egoismus ihre Wärme sei, da in Beidem sich des Dichters Subjectivität kundgebe; doch scheint der Grundsatz, daß alles Eigene, Subjective und Individuelle schön sei, auch wenn es der natürlichen Gefühlsweise der Menschen widerspreche, zu bedenklich. Ohne Heimath, ohne Amt und Herd, lebte Platen nur für seine Studien. Hauptsächlich war für ihn die Nachbildung kunstvoller Darstellungsformen anziehend. Auf ihr Gelingen baute er seinen Werth, sein Glück und seinen Ruhm; die Kunst war der Himmel, dem er sich ganz ergeben, nachdem er ebenso gründlich mit dem Leben gebrochen, und so dichtete er zuletzt nur für die Aesthetiker. Er selbst erklärte seine zehn Pindarischen Hymnen für das Beste, was er hervorgebracht. Wirklich ist ein Dichter des Alterthums selten so ganz nach seinem Style erfaßt, wie hier Pindar. Die Trunkenheit des Geistes, die

epischen Digressionen bei der Einheit und Besonderheit des Gegenstandes, die Einflechtung ethischer Sprüche, sogar jene oft wiederkehrende Mahnung Pindar's an den Wechsel der Geschicke und das Loos der Menschheit; nicht minder in Hinsicht des Ausdruckes der verschlungene Bau, die kühnen Bilder, die schwere, körnige Sprache —: dies Alles ist unmittelbar aus dem alten Dichter übergegangen, und namentlich da, wo Oerter und Geschlechter durch Sagen verherrlicht werden, erreicht die Nachbildung eine täuschende Aehnlichkeit. Auffallend ist es, daß Platen, der sonst die Reinheit der Formen so in Ehren hält, nicht die Dreitheiligkeit des Strophenwechsels aufgenommen hat. Wenn man nun Platen nicht nach seinem persönlichen Charakter, da hier die antiken Elemente zu stark mit der Hypochondrie der Romantiker versetzt sind, zu den Genossen der alten Dichter zählen kann, so stellt ihn doch sein plastischer Formensinn in ihre Reihe. Ich beziehe mich auf Humboldt's oben angeführte Aeußerung über die Wohlthaten, welche unserer Sprache dadurch erwiesen wurden, daß Klopstock und Voß ihren Organismus an den festen und schönen Rhythmen der Alten entwickelten. Die Romantiker setzten diesen ganzen Gewinn wieder aufs Spiel, da sie zwar eine größere Vielseitigkeit in unsere dichterischen Formen brachten, aber auch das Beispiel zu aller Willkür und Nachlässigkeit gaben, und selbst Rückert ist von diesem Vorwurfe nicht freizusprechen. Platen trat einer solchen Verwahrlosung entgegen und hielt es nicht für zu kleinlich, in solchen Dingen streng zu sein und um den Preis der Meisterschaft zu werben. Correctheit ist ihm die erste Bedingung der Schönheit, Adel und Grazie die nächste [1]). In Hölderlin's Gedichten haben Ausdruck und Rhythmus eine größere Leichtigkeit, bei Platen gesellt sich zu dem vollkommenen Ebenmaße eine größere Mannichfaltigkeit. Besonders zu rühmen ist, daß er diese antike Achtung vor der Form nicht allein in den classischen Dichtungsarten, sondern auch in den Sonetten und Liedern bewies, und es ist ein angenehmes Gefühl, daß wir uns, in welchen Weisen er auch singen

---

[1]) Solche falsche Betonungen, wie sie sich Voß erlaubt hat, sind auch bei Platen in großer Zahl zu finden, doch kann ich sie nicht billigen. Wie wunderlich klingen z. B. die Distichen, in welchen Platen den Corneille von sich sagen läßt:

Roms Herrschaft, Aufschwung und Verfall und verfeinerte Staatskunst
Zeigt' ich und zeigte sie wahr —

mag, sorglos dem Strome der Sprache und der Rhythmen überlassen können, während bei so vielen anderen Dichtern die Form, wenn sie sich nur ein wenig über die fehlerlose Mittelmäßigkeit erheben will, durch störende Unebenheiten entstellt ist. Die zu kunstvollen Maße hätte Platen nicht gebrauchen sollen, weil doch Niemand Lust hat, sie lesen zu lernen. Soweit die sprachlichen und rhythmischen Erfordernisse der dichterischen Gestaltung gehen, muß man Platen's Formtalent nicht herabsetzen wollen; für höhere Aufgaben wie für dramatische Constructionen war dasselbe allerdings nicht ausreichend.

In den Dichtungen von **Wilhelm Waiblinger** (1804–30) finden sich die Ansätze zu Hölderlin's Hinwendung auf das ethische Ideal griechischer Lebensentfaltung und zu Platen's künstlerischem Classicismus. Ungünstige Verhältnisse und mehr noch die Abhängigkeit von zügellosen Leidenschaften hinderten den jungen Dichter, die langsam reifende Frucht einer gründlichen Durchbildung abzuwarten, und es blieb dabei, daß doch nur stoffliche Elemente seine Phantasiebilder mit dem Alterthum verknüpften, während Auffassung und Behandlung aller Willkür moderner Subjectivität anheimfielen. Der nach dem Hyperion gedichtete Roman Phaethon (1823) war eine werthlose Jugendarbeit. Italien, seit Goethe es für die Kunst entdeckt hatte, das Land der unüberwindlichsten Sehnsucht, lockte Waiblinger über die Alpen. Wie so viele Andere hoffte auch er dort denselben Genuß, dieselbe Belehrung zu finden. Dazu fehlten jedoch die ersten Bedingungen, eine genügende Vorbildung, Selbstbeherrschung, reiner Kunstsinn und hinlängliche Geldmittel. Waiblinger konnte sich mit Studien nicht aufhalten. Die Kunst nöthigte ihn nur zu Anstrengungen, und seine Erholung suchte er daher nicht in Kunstgenüssen. In seinen Oden, Elegien und reimfreien Anakreontischen Trochäen spiegelt sich immer Goethe's Italienische Reise, wie in den ähnlichen Elegien von Platen, Michael Beer, Wessenberg &c. Man kann sich durchaus befriedigt fühlen, wenn man die vielseitigen Darstellungen, zu denen Rom, Neapel und Sicilien ihn anregten, eben nur als einen sachlichen Reisebericht betrachtet. Trat bei Waiblinger auch die Kunstwelt zurück, so gaben ihm doch Geschichte und Sage, Natur und Volksleben einen reichen poetischen Stoff. Dagegen wird aber auch nur zu fühlbar, daß der Dichter dieser bedeutenden Umgebung fast seine ganze Kunst verdankt, daß er dieser äußeren Welt keinen persönlichen Inhalt entgegenzustellen hat, in welchem die herrlichen Stoffe erst die dichterische Einheit, Individualität und charakteristische Beson-

derheit gewinnen sollten. Im Gegentheil, die zunehmende Verkümmerung der geistigen Kräfte, die niederen, wiewol sehr traurigen Umstände, in die der Dichter gerieth, scheinen nur zu oft das Außerordentliche herabzuziehen. Waiblinger hatte in seinem Vaterlande verschuldete und unverschuldete Kränkungen, Misgunst, Untreue und andere Unbill erfahren und nicht verschmerzen können. Die widrigsten Erinnerungen hatten ihn (1826) nach Italien begleitet, und hier ward er bald einer grausamen Geldnoth preisgegeben. In Rom weiß er nun alles Edle und Große zu schildern, doch immer schleppt er seine persönliche Gedrücktheit und Erniedrigung mit. Erst in Neapel riß ihn unter günstigeren Verhältnissen der Geist der Phäaken zu einiger Heiterkeit fort, und doch kam er zu keinem leichten und sicheren Lebensgefühle, wie selbst die Erotika in seinen Gedichten und in der Wirklichkeit sich nicht von einer unreinen, qualvollen Prosa losringen konnten. Bisweilen suchte er die Menschen zu vergessen; er ergab sich dann ganz der Natur und strebte ihre Pracht in Worte zu fassen. Er flüchtete in die Einsamkeit, in die Kinderwelt. Homer, der ihn stets entzückt, die Sagen und Denkmale der Vorwelt versetzten ihn in das goldene Land der Phantasie, und in jener tiefen Schwermuth, welche dem auf das Unendliche gerichteten Idealismus eigen ist, offenbarte sich die ursprüngliche Reinheit seines Gemüthes. Bald stellten sich jedoch auch die gewöhnlichen Gegensätze ein: der Zug der wilden Sinnlichkeit, der desperate Humor, die Aufreizung der Phantasie durch wüste Schreckbilder u. dergl. Es muß Platen unvergessen bleiben, daß er sich des Gefallenen und Verstoßenen liebreich annahm, während Andere nicht einmal durch den frühen Tod des Dichters versöhnt wurden. Man hat Waiblinger mit Byron verglichen. Die Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenland haben allerdings einen ähnlichen Charakter, indem sich Liebesgeschichten voll sinnlicher Gluth in grausame Mordscenen, in Verzweiflung und Unglauben auflösen. Dabei berief sich Waiblinger, gleich den Autoren des fatalistischen Dramas, auf das Beispiel des Sophokles! Was von diesen Erzählungen und anderen Dichtungen Waiblinger's, das gilt auch von den Blüthen seiner lyrischen Muse: sie zeigen ein treffliches Talent für Auffassung und Schilderung, aber ebenso den Mangel an idealem Gehalte und reiner Geschmacksbildung.

Von dem trüben Eindrucke, welchen das Lebensbild eines verkommenen deutschen Künstlers macht, sollten wir uns nun noch

durch die Betrachtung eines Dichters befreien, der nach seiner Stellung und seiner bedeutenden Persönlichkeit eine ganz andere Rolle zu spielen berufen war, und es ist hier am Orte, des Freiherrn **Heinrich von Wessenberg** (1777 zu Dresden geboren), vormaligen Generalvicars des Bisthums Konstanz, zu gedenken; doch gehört derselbe nach seiner vorherrschenden Richtung zu den katholischen Romantikern, und in Betreff seiner antiken Poesien genügt die Bemerkung, daß er nach der Weise der Anhänger Goethe's an die Natur und an die Kunstwerke Italiens Reflexionen und lyrische Ergüsse anknüpft und häufig auch seine frommen Empfindungen in wohlgeformten Oden ausspricht.

Die Odendichtung hatte neben der romantischen Lyrik noch immer manche tüchtige Kraft beschäftigt; als aber in der modernen Lyrik eine dritte Gattung auftauchte, schienen doch die Anstrengungen beider, der Hellenisten sowol wie der Romantiker, vergeblich gewesen zu sein. Heinr. Heine suchte der Nation ihre Freude an den Balladen und Liedern der Schwaben und ihrer Genossen zu verderben. Er selbst zeigte sich der tiefsten Herzensdichtung fähig, zertrümmerte aber mit dem leichtfertigsten Spotte, was er geschaffen. In dieser destructiven Ironie lag der moderne Charakter seiner Lyrik. Man könnte glauben, daß Heine's Poesie auch in diesem Punkte der Romantik folgte, die ja ebenfalls jenen Humor liebte, welcher nichts Heiliges achtet und in der Selbstvernichtung den höchsten Genuß findet. Heine ist auch wirklich von der älteren Romantik angeregt worden; er widersetzt sich offenbar nicht nur dem Geschmacke Anderer, sondern seiner eigenen Natur. Davon überzeugt man sich leicht, wenn man darauf achtet, mit welchem inneren Antheil und Respect er von Novalis, Arnim und Hoffmann spricht, während seine Kritik alles Andere maßlos anfeindet. Bei einer näheren Prüfung ergibt sich jedoch der Unterschied, daß die Romantiker bei ihrer Ironie von dem Spiritualismus, von einem Höheren ausgingen, welchem gegenüber die Welt, das Menschenleben mit Allem, was das Herz bewegt, eine Farce sei, die keinen Ernst verdiene, daß Heine's Nihilismus sich dagegen auf die Kritik des im niedrigsten Elemente des Endlichen befangenen Verstandes gründet, und daß nur die gemeine Prosa, deren er nicht Herr werden kann, in seine dichterischen Anschauungen eindringt. Das Alterthum mußte einer solchen Lyrik fremd bleiben. Zwar stellt die griechische Nation alle Spielarten des Menschengeistes dar, sie hat auch solche Genies geboren, die im Bauen und Zerstören immer nur dem eigenen

Uebermuthe ein Fest geben, und Heine möchte vielleicht den Beinamen eines Alcibiades der deutschen Lyrik nicht verbitten; aber dem Alterthum ist die Ehrfurcht aller Völker, seiner Poesie der erste Preis nicht wegen einer solchen Charakterform zu Theil geworden. Heine schätzt das Alterthum höchstens deshalb, weil es nach seiner Meinung nichts von der Kreuzigung des Fleisches gewußt. Wieder machten wir die schöne Erfahrung, daß unserer Nation Kunst und Geist nichts gelten, wenn sie nicht von einer würdigen Gesinnung die Weihe empfangen. Auch die politischen Dichter sagten sich von Heine los, als die Käuflichkeit seiner Feder entdeckt wurde. Es half ihm nichts, daß er nun die schnatternde Tendenzpoesie herabsetzte und für das freie Waldlied der Romantik schwärmte. Eine Zeit lang ehrte man ihn dadurch, daß man ihn als eine antike Größe im Verneinen mit Aristophanes zusammenstellte. Doch hat Prutz neulich wieder hervorgehoben, daß der Letztere nicht blos ein ungezogener Liebling der Grazien gewesen [1]). Ihm habe die grandiose Keuschheit, die ihn innerlich erfüllt, das Recht gegeben, so grandios cynisch zu sein. Heine dagegen beweise sich nur als einen Kenner der rechten Sorten, die er in allen Landen gesucht. Aristophanes habe aus Frömmigkeit die Sophisten gegeißelt, Heine sei selbst der größte Sophist. Aristophanes habe die verschnörkelten Tonweisen der neueren Musik gegeißelt, Heine alle Rhythmik aufgelöst. Aristophanes sei ein Bewunderer der alten Marathonkämpfer gewesen, Heine wisse schon einen Trost für die deutschen Sorgen zu finden. Aristophanes' Komödien gehören zu dem Kunstvollsten, was die Poesie jemals erschaffen, Heine habe nie auch nur den Versuch zu einer größeren künstlerischen Composition gemacht.

Auch Gutzkow tadelte das Behagen der schwäbischen Dichter und ihrer Freunde an den Süßigkeiten der Romantik. Die gesammte Lyrik sollte als interimistisch, unfruchtbar, zukunftlos das Feld dem Romane überlassen, welcher die Interessen der Gegenwart bearbeitet [2]). Nicht minder unzufrieden war man mit der Sprache der Dichter und sogar mit der Prosa der Classiker. Die

---

[1]) R. Prutz, „Neue Schriften zur deutschen Literatur und Culturgeschichte" (1854), I, 343; und vorher in den „Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart" (1847), S. 251.

[2]) K. Gutzkow, „Götter, Helden, Don Quixote" (1838), S. 45, 224.

Literatur sollte in der Form wie im Inhalte sich von der Kunst- und Schulbildung ablösen, der Wirklichkeit dienen und sich nur mit den Reizen der Natur schmücken. Heine's Prosa stellte eine solche Reform in Aussicht. Sein Styl ist zwar weder Kunst noch Natur, doch trotzte er wenigstens den Forderungen der Aesthetik, indem er ganz nach Willkür das Zarte mit dem Rohen, das Einfache mit dem Manierirten, das durchdachte Pathos mit der ungenirtesten Nachlässigkeit vermischte. Auch seine Lyrik hat diesen bunten Anstrich. Die glänzenden Farben der Romantik thaten keine Wirkung mehr und Heine versetzte sie daher mit der nackten Natürlichkeit der Prosa. Aus demselben Grunde wurde die Strophe auf ein Minimum von rhythmischer Entfaltung herabgesetzt. In dieser allem Luxus ausweichenden Lyrik fand die Ode keine Stelle, und es war natürlich, daß Platen und Heine so aneinander geriethen, wie einst Voß und Schlegel.

Auch zu den jüngeren Zweigen der modernen Lyrik konnte die Ode kein Verhältniß haben. Anastasius Grün, den man mit den schwäbischen Dichtern zugleich in die Enge getrieben, wurde plötzlich der Held des Tages, indem er die Romantik mit politischen Beziehungen würzte; denn das Liberale und Demokratische war eigentlich das Neue, Große, Allgemeine und Energische, was die Kritik verlangt hatte. Lenau fühlte sich mit Hölty verwandt, dessen Andenken er auch eine kleine Ode gewidmet hat. Er würde in dem idyllisch beruhigten und heitern Kreise der Schwaben, in dem Genusse der Natur, der Freundschaft und der Frühlingsfreuden des Lebens glücklich gewesen sein und sich auch als Dichter genügt haben. Vermuthlich war der Widerspruch seiner Kräfte und Neigungen mit den titanischen Plänen, die ihm der Zeitgeist aufzwang, die Ursache seiner Zerstörung. Durch gewaltsame Mittel, wie durch die Skepsis Byron's und durch den Besuch der amerikanischen Urwälder, strebte er die Welt seiner geistigen und äußeren Erfahrungen zu erweitern, und desto gründlicher untergrub er seinen Frieden. Inzwischen verwandelte die politische Lyrik ihre sehnsuchtsvollen Klagen in kühne Forderungen, Beschuldigungen und Drohungen; auch der religiöse Radicalismus, welcher sich gegen das biblische Christenthum und mehr noch gegen die Kirche empörte, griff zu der Waffe des Liedes. Von den Dichtern des Fortschrittes hat sich meines Wissens Niemand so weit verirrt, daß er sich in einer Ode ausgesprochen. Diejenigen, für welche das Licht angezündet war, forderten wol auch von der Darstellung nichts als eine kräftige, stürmische Diction, und eine gewähltere

Kunstform wäre hier so wenig an ihrem Orte gewesen, als Hexameter und Ottaverime in einer Parlamentsrede.

Im engern Sinn kann die politische Lyrik allein modern genannt werden. Jetzt muß man freilich schon sagen, sie allein konnte so heißen. Denn gegenwärtig theilt sie das Schicksal der Zeitungsblätter, die heute Jeder mit Begierde liest und morgen Niemand mehr ansieht. Aus dieser Gleichgültigkeit kann man zwar nicht folgern, daß die ehemalige Begeisterung nur den politischen Meinungen und Absichten galt. Doch müssen wir allerdings abwarten, ob die Nation diese Dichtungen wieder hervorsuchen wird, wenn ihr Inhalt nicht mehr zu Liebe und Haß bewegt, und ob man sich einmal an ihnen als an Gegenständen des reinen Kunstgenusses mit interesselosem Wohlgefallen erfreuen wird. Einen dauerhafteren Nachruhm verschaffen gewiß manchen dieser Dichter ihre älteren romantischen Poesien, auf welche sie selbst in der Revolutionszeit mit Geringschätzung herabsahen.

Die anderen Gattungen der modernen Lyrik wurzeln gänzlich in der Romantik. Ein Theil der neueren Dichter schloß sich mit Uhland an das Volksthümliche und dieses Feld hat Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, Reinick, Kopisch u. A. noch reiche Ernten dargeboten. Sie statteten ihre Gedichte mit einer größeren Mannichfaltigkeit an Formen, Scenen und Stimmungen aus. Die tragischen Momente haben bei ihnen mehr Innigkeit, die Scherze und Tändeleien des Volkshumors mehr Frische und geistige Feinheit. Von dieser Spielart der Romantik gibt Barthel in seinen Vorlesungen eine treffende Charakteristik. Romantisch nach ihrem Ursprung und Wesen und nur nach den Stoffen und Formen modern ist auch diejenige Lyrik, auf welche sich hauptsächlich der Ruhm Freiligrath's gründet. Die Naturscenen und Bilder der Heimath waren verbraucht, was sollten die Dichter machen, deren Stärke in der Schilderung lag? Solche Mittel, wie sie Grün bisweilen anwendet, bei dem das eine Landschaftsbild dadurch neu werden soll, daß sich der Dichter die Gegend durch seinen Verlobungsring betrachtet, das andere dadurch, daß es als die Vision eines Gefangenen eingeführt wird, konnten die Phantasie nicht lange täuschen. Am besten war es, daß die Lyrik gleich mit dem Romane die Wasserwüsten, das sandige Afrika und die transatlantischen Urwälder bereiste. In allen diesen Schilderungen wirkt die altromantische Idee des Unendlichen, der Gegensatz des Fernen und Großartigen zu unserer alltäglichen Umgebung. Dies gibt Freiligrath's Gedichten auch dann einen geistigen Reiz, wenn

sie nur malerisch sind und sonst weder Gedanken noch Seele haben. Andere Lyriker schilderten mit Rückert in reproductiven Dichtungen das geistige Leben der fremden Völker, doch hätte, was Daumer und Bodenstedt begegnet ist, die Vertiefung in den Orient nicht zu einer selbstvergessenen Hingabe an seine Irrthümer führen sollen.

Die neuere Lyrik entspricht darin dem allgemeinen Kosmopolitismus unserer Literatur, daß sie mit den Zungen aller Völker redet und nur von den griechischen und römischen Dichtern nichts mehr wissen will. Ohne Zweifel wird es auch einmal wieder Mode werden, Oden zu dichten, und die Horazische Lyrik ist nur noch nicht veraltet genug, um schon wieder neu sein zu können. Wenn man aber deshalb, weil Horaz der Freund und Lehrer so vieler Generationen gewesen, sich zu der Ansicht berechtigt hält, daß wir ihm alle seine Künste schon abgelernt, und daß er sich vor den Dichtern des 19. Jahrhunderts, welche nicht durch einige Griechen, sondern durch die Weltpoesie selbst unterrichtet sind, verstecken müsse, so ist man im Irrthum. Man kann noch heute Herder's Ausspruch wiederholen: Dichtet in eurer Zeit, wie Horaz in der seinigen, und ihr werdet classische Dichter sein. Hat nicht die Kritik immer, wo sie einem unserer modernen Lyriker große Vorzüge zuerkennt, den Mangel an anderen zu beklagen? Hier sind Sprache und Bilder neu, aber sie stören durch eine gesuchte Fremdheit; dort sind die neuen Bilder natürlich, doch ihre Reihe macht kein Ganzes; dann wieder dichtet ein schönes Talent, aber es steht im Dienste des flachen Burschenhumors; jetzt sucht die Zartheit und Weichheit des Gefühls sich selbst zu überbieten, doch sie ertödtet dadurch den Sinn für das thätige und historische Leben; hier ist eine lieblich scherzende Naivetät, aber sie beschwert sich nicht mit Gedanken; ebenso gibt es vortreffliche Schilderungen, aber sie hängen sich an dürftige Ideen; da wetteifert die Lyrik mit dem Epos in gegenständlicher Klarheit, doch sie enthüllt uns nicht den Gehalt der Dinge; andererseits verschwistert sich die Phantasie mit der Dialektik, aber wo nicht die Eitelkeit mit einem gesuchten Unfrieden spielt, da ist das Ergebniß eine hoffnungslose Schwermuth, und wenn im besten Falle ein reicher und reifer Geist des Lebens Meister wird, so kleidet er seine Gedanken doch nur in die Sprache der Rhetorik. Gewiß bleibt Horaz hinter den neueren Dichtern weit zurück, wenn man ihn in diesem Punkte mit einem, in jenem mit einem andern vergleicht. Aber Niemand von ihnen hat es zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, wenn wir die Vielseitigkeit der Gegenstände

und Interessen, die gediegene Durchbildung des Innern und die Schönheit der Form zugleich ins Auge fassen.

Bei Horaz äußert sich nicht nur das subjective Gemüthsleben nach mannichfachen Anlässen des Frohsinns und der Trauer, doch immer mit maßvoller Haltung, sondern ebenso auch die Würde des Gedankens und der Antheil am Cultur- und Staatsleben des Vaterlandes. Dies Alles ist ferner so behandelt, daß die Denk- und Gefühlsweise nach ihrer Reinheit und Gediegenheit sich zu einer mustergültigen Charakterform der entwickelteren Humanität erhebt. Nach Schiller und Goethe hat kein deutscher Dichter mehr den Ruhm erlangt, daß seine Lyrik als eine Quelle der Lebensweisheit anerkannt und benutzt wird. Dagegen hat es viele andere gegeben, deren Lyrik uns zu der Theilnahme stimmt, die wir an einem Krankenbette empfinden, deren Denkweise und Leidenschaften zu theilen sich jeder gesunde Mensch fürchten und schämen würde. Es ist heutzutage den Lyrikern schwer, bekannt zu werden, wenn sie nur das Vernünftige und Natürliche zu sagen haben. Daher liegt die Versuchung nahe, durch Seltsamkeiten in Gegenständen, Bildern und Reimen Aufsehen zu machen und sich durch wunderliche Meinungen und krankhafte Gelüste den Schein einer ganz besondern Organisation zu geben. Es gehört zu den Nachwirkungen der Romantik, daß so Viele das höchst Poetische nur in dem höchst Verkehrten zu finden wissen [1]. Horaz und unsere Classiker folgten dem schönen Triebe, ihr Inneres nach den Kategorien der Vernunft zu regeln; sie verfielen nicht in die Sucht, ihre besonderen Einfälle und Stimmungen für das wahre Sein auszugeben, weil das Leben bei ihnen seine objective Wahrheit und Festigkeit behielt und sich nur in ihrem gereiften Geiste abspiegelte. Wir erhielten zwar noch philosophische Dichter, welche Abstractionen in Verse brachten oder eine Reihe praktischer Sprüche zusammenstellten, aber Horaz war als Lyriker Philosoph; durch die Art, wie er selbst die Dinge nimmt und darstellt, regt er uns an, die Erfahrungen, welche uns erfreuen oder bestürmen, stets mit dem höheren Geistesleben in Verbindung zu bringen und uns durch die Theilnahme an seinem dichterischen Idealismus von der Leerheit und den Schwankungen einer an das Sinnliche gebundenen Existenz zu befreien. Die Sokratische Weis-

---

[1] Die Belege hierzu gibt Julian Schmidt, II, 158.

heit, an welcher sich unsere Vorfahren schulten, hat in der That so viel Wahrheit und Gehalt, daß das Licht der neueren Zeit ihr zwar eine größere Klarheit geben kann, aber keine Finsterniß zu enthüllen hat; sie schließt sich ferner so unmittelbar an die Bedürfnisse, Handlungen und Schicksale des Menschen, daß sie mit Recht eine Weisheit des Lebens heißt. Sie darf sich nach meiner Ansicht selbst in den schlimmsten Dingen der Probe unterwerfen; denn auch der politische Theil der Horazischen Lyrik zeugt von Weisheit, während unsere neueste politische Lyrik die Kraft des Wortes durch eine jugendliche Leidenschaftlichkeit schwächte und oft mehr der Eitelkeit oder persönlichen Gereiztheit als der öffentlichen Wohlfahrt diente. Den Gedanken an die Herstellung einer Republik, die sich unmöglich gemacht, mußte Horaz aufgeben, und Pläne, die mit Dem verwandt waren, was einst auf der Wartburg und neulich zu Frankfurt verhandelt wurde, erschienen ihm, so schön ihr Ursprung war, vor der Vernunft und der Geschichte als idealische Illusionen. Die Republikaner hofften noch anfangs auf Antonius. Horaz erkannte, daß nicht Cäsar und Octavian, sondern die Ueppigkeit der römischen Freiheit ein Ende gemacht und daß Antonius, der Heros der Ueppigkeit, jener Paris, welcher Troja dem schönen Weibe opferte, sie nicht herstellen werde. Nun versöhnte er sich mit Augustus und pries ihn, weil er der Welt nach den Jahrhunderte langen Parteikämpfen den Frieden wiedergab. Die Rückkehr der öffentlichen Sicherheit und Ordnung flößte ihm dieselbe Seligkeit ein, welche unsere Dichter nach den Freiheitskriegen empfanden. Auch er ergab sich dem süßen Cultus der Musen, aber er fuhr fort dem Vaterlande zu dienen. Sein persönliches Verhältniß zu Augustus hinderte ihn nicht, diesen daran zu erinnern, daß er die Pflicht habe, den Völkern ein Gott zu sein, und daß über ihm höhere Götter stünden, welche einst die Titanen zerschmetterten. Es hinderte ihn nicht, bei seinen Mitbürgern das Andenken an die alten republikanischen Heroen rege zu erhalten, ihnen einzuschärfen, daß nicht Gesetze, sondern die Tüchtigkeit des Volkscharakters die Grundlage der öffentlichen Wohlfahrt sei, sodaß im schlimmsten Falle den gerechten und festen Sinn keine Gewalt zu beugen vermöge. Dies Alles wiederholte er von Zeit zu Zeit mit Nachdruck, obgleich damals keine Aussicht auf Barrikaden und Steuerverweigerung die Frommen kühn machte, und es ist jedenfalls merkwürdig, daß es in Rom noch nach der Schlacht bei Actium eine politische Lyrik geben konnte,

während unsere politischen Dichter unter ähnlichen Umständen nichts mehr zu sagen haben [1]). Ein Dichter, dessen Geist zur Weisheit gereift ist, unterhält uns nicht durch lebhafte Leidenschaften, ja man kann zugeben, daß Horazens Lyrik nicht die seelenvolle Innigkeit hat, welche der Romantik eigen ist. Der neuere Dichter überläßt sich gern der Gewalt des Affectes, er stürzt sich absichtlich in das Feuer, welches ihn verzehrt, und verwandelt sein ganzes Wesen in Gefühl. Die alten Dichter schützten ihre Persönlichkeit gegen eine solche Auflösung, sie suchten der Dinge durch die Vernunft Meister zu werden, und diese Fassung nennen wir Kälte. Gewöhnen wir uns daran, die lyrische Kraft mit der pathologischen Aufregung zu verwechseln, so bleibt den jungen Dichtern doch wahrlich nichts übrig, als ihre Poesien gegen ihr besseres Wissen und Wollen mit Thorheit zu würzen.

Nicht minder kann die Lyrik des Horaz uns in der Form noch immer lehrreich sein. Unsere Strophen bestehen aus jambischen, trochäischen oder daktylischen Reihen, die in sich gewöhnlich keinen Wechsel haben, sondern einförmig nebeneinander hinlaufen und nur durch die Reimstellung zu einem metrischen Systeme werden. Die vierzeiligen Strophen Heine's und Grün's, meistens in Halbzeilen aufgelöste Nibelungenverse, gewöhnten an die leichtfertigste Vernachlässigung der Metrik. Wir wollen die Nachbildung der Horazischen Strophen selbst den Liebhabern überlassen, aber die Gesetze, welche in ihnen herrschen, müßten keinem unserer Dichter gleichgültig sein. Die antiken Maße sind musterhaft wegen ihres melodischen Tonfalles. Schon die einzelne Zeile in der Strophe bringt in den Rhythmus ein Ansteigen, Schweben und

---

[1]) Auch unter den Philologen selbst hat Horaz noch immer Gegner, doch bewirkt jeder Angriff nur, daß man seine Vorzüge in ein helleres Licht setzt. So antwortete W. E. Weber in seinem gelehrten und geistvollen Werke „Horatius als Mensch und Dichter" (1844) auf die „Charakteristik des Horaz" von W. S. Teuffel (1842), welcher es sich durch ganz moderne Gesichtspunkte unmöglich gemacht hatte, die Wahrheit zu finden. Weber behandelt hauptsächlich Horazens persönlichen Charakter, die philosophische Würde seiner Lebensauffassung und sein Verhalten beim Conflicte des alten Bürgerthums und der Monarchie. Dagegen ist auf das gemüthvolle, sinnige Wesen des Horaz und auf die dichterischen Schönheiten seiner Lyrik nur im Vorbeigehen hingewiesen, und über diese Dinge hat wol Niemand mit so innigem Verständniß gesprochen wie Herder.

Sinken, warum muß sie in unsern Gedichten nur eine geradlinige schleichende oder hüpfende Bewegung haben? Die Strophe selbst ordnet sich meistens nach dem auch unseren Ohren schmeichelnden Gesetze der Dreitheiligkeit, indem auf doppelt oder mehrfach anstrebende Reihen von gleichem Maße eine oder mehrere Schlußzeilen folgen, die mit einem sanften Gegensatz die Bewegung mäßigen und den Ruhepunkt suchen. Wir haben auch in der deutschen Lyrik Strophen, welche dieser Form entsprechen, aber die Natur und das Glück mögen dafür mehr gethan haben als Fleiß und Einsicht. In diesem Punkte bewiesen die Romantiker mehr Gewissenhaftigkeit als die modernen Dichter, und ihre Sonette und Canzonen, die mit der chorischen Lyrik der Griechen die Dreitheiligkeit in größeren Systemen anwandten, zeigten wenigstens, daß sie die Architektonik in der Form zu schätzen wußten. Daß Horaz das gewöhnlichste Motiv, die vereinzelte Situation, in den Kreis bedeutungsvoller Lebenswahrheiten zu erheben sucht, daß diese Wahrheiten sich in einem episch bewegten Gemälde darstellen: dies sind Vorzüge, die man auch bei Goethe findet, zu deren Erwerb aber Horaz ganz besonders auffordert, weil er eine andere Art zu dichten gar nicht kannte. In Einem Punkte aber bleibt er geradezu unerreichbar. Den Mangel der Mythologie werde ich unsern Dichtern nicht vorrücken; aber dies ist ein unersetzlicher Verlust, daß sie nicht wie Horaz ihrer Darstellung die bestimmte Localfarbe der vaterländischen Heimath und der nationalen Geschichte geben können. In Rom selbst war Alles Monument, in seiner Umgebung jeder Berg, jeder Fluß, jeder Winkel von Bedeutung. Die römischen Bürger machten die Weltgeschichte, und wie viele Namen wurden Symbole, an welche sich die größten Erinnerungen knüpften. Es kann keinem neueren Dichter einfallen, Wien oder Berlin in diesem Grade zum Spiegelbilde des deutschen Nationallebens zu machen, und unsere durch Sonderinteressen zersplitterte Geschichte zählt nicht viele Männer, die der deutsche Dichter als Allen verständliche, Allen ehrwürdige Musterbilder — wie Heroen einer historischen Mythologie — in seine Gedichte einführen könnte. Doch es sind genug andere Vorzüge da, welche keine Ungunst der Zeiten uns zu erstreben verbietet. Herder sagt [1]: „Horaz hat das Glück gehabt, von Menschen aller Art, die sich sonst um Dichter wenig bekümmerten, von Welt-, Erfahrungs-, Geschäftsmännern, und zwar bis zum

[1] „Literatur und Kunst", XI, 109.

höchsten Alter hinan, unvergeßlich geliebt zu werden. Greise, die keinen Römer lasen, lasen ihn und hatten Stellen aus ihm im Munde. Jünglingen raubt er gewöhnlich das Herz; gebildete Frauen waren ihm hold, und wen eine der seinigen gleiche Muse mit günstigem Blicke ansah, zu dem kehrte er sich immer freundlicher wieder. Welche Heere von Dichtern haben ihn übersetzt, nachgeahmt, mit ihm gewetteifert, ihm nachgeeifert! Seine stolze Zuversicht

Non omnis moriar, multaque pars mei
Vitabit Libitinam —

ist nicht nur erfüllt, sondern übertroffen worden. Fast zweitausend Jahre hindurch hat er allen gebildeten Nationen der Welt gesungen, sie ergötzt und die feinsten Seelen geleitet!"

Einundzwanzigstes Capitel.

Das Epos. Es sucht sich neben dem Romane durch eine Menge romantischer und classischer Dichtungen zu behaupten. Unterschied dieser beiden Gattungen. Auch im romantischen Epos finden sich Homerismen mancher Art. — E. Schulze, L. Pyrker. — Mythologisches als Maschinerie und als Schmuck im classischen und romantischen Epos. Symbolisch-mythologische Dichtungen (Kurowski, H. v. Kleist, Clodius). Travestie der Mythen (H. Heine). Mannichfaltigkeit der Formen und der Versarten neben dem Hexameter.

Am Eingange und am Endpunkte der classischen Periode stehen zur Bezeichnung ihres plastischen Charakters Klopstock's und Goethe's epische Dichtungen wie bedeutungsvolle Denksäulen. Den Romantikern war das eigentliche Epos, weil es nach seinem innersten Wesen naiv ist, fremder als jede andere Dichtungsgattung. Heroen, die aus eigenem Triebe und durch das Schicksal herausgefordert ihre Kraft beweisen, liebten sie nicht, weil die heroische Kraft mit der antiken Neigung zur Eigenständigkeit und Willkür leicht den Schein des Göttertrotzes annahm, und mehr galt ihnen Sinn, Gemüth und Charakter, wie sie sich unter den Wirkungen christlicher Ideen herausbilden und dieselben abspiegeln. Ebenso hatten Thaten und Begebenheiten als solche keinen Reiz für sie,

Geschichte und Natur waren ihnen nur eine Bilderschrift. Nun ist zwar jedes werthvolle naive Gedicht auch symbolisch und das symbolische kann immer noch naiv sein; wenn aber das Thatsächliche nur um der Idee willen dargestellt wird, wenn vor Allem die Bedeutung der Dinge nach ihrem Verhältnisse zu den Ideen erkannt werden soll und die gemeine Prosa des Weltzustandes absichtlich in die Gebiete der Dichtung hineingezogen wird, damit sie ihre Leerheit und Dürftigkeit offenbart, so findet sich von selbst die motivirende und zielzeigende Reflexion ein. Der mithandelnde und mitleidende, der erklärende und richtende Dichter stellt sich über Personen und Dinge, und wichtiger als der objective Gehalt der Dichtung wird, wie Schlegel ganz treffend bemerkt, das mehr oder minder verhüllte Selbstbekenntniß des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigenthümlichkeit [1]): mit einem Worte, es geht das Epos in den Roman über. Diese Umbildung des epischen Styles war nun freilich nicht das Werk der neueren Romantiker, sondern es wiederholte sich hier nur in einem besonderen Falle der allgemeine Gegensatz des Alterthums und der neuen Welt; es gehört ferner zu einem wirklich romantischen Romane, daß seine Symbole aus dem inneren Kreise der romantischen Philosophie genommen sind, aber die Neigung der Romantiker zu einer symbolischen Lebensauffassung und zur Subjectivität in der Darstellung bewirkte allerdings, daß der Roman überhaupt so außerordentlich begünstigt wurde. Die modernen Kritiker und Dichter folgten ihnen hierin, nur daß die religiöse Symbolik mit einer weltlicher gesinnten Lebensphilosophie, oft mit politischen und socialen Tendenzen vertauscht wurde, und so kam es, daß der Roman in der neueren Literatur die plastischen Gattungen der Poesie beinahe verdrängte.

Obgleich indessen das Epos wirklich mit der dialektischen Richtung der Zeit in Widerspruch steht, fehlte es doch nicht an zahlreichen Versuchen, ihm seine Berechtigung zu wahren. Auch im Epos gibt es eine classische und eine romantische Gattung, die nebeneinander fortlaufen, bisweilen sich nähern, weit häufiger sich jedoch voneinander entfernen. Gemeinsam ist es beiden, daß sie, um einen möglichst naiven Standpunkt zu gewinnen, gern in das Zeitalter der Sage zurückkehren oder ihren Stoff wenigstens aus der sagenhaften Geschichte nehmen. Das an Homer oder Virgil

---

[1]) V, 298.

erinnernde Epos behält aber die Eigenthümlichkeit, daß es die heroische Kraft, die Thaten und Begebenheiten selbst in den Vordergrund stellt, daß demgemäß die Darstellung mehr eine objectiv gehaltene Erzählung ist, die mit dem alten Epos an Klarheit und sinnlicher Bestimmtheit wetteifert. Die Romantik dagegen zieht natürlich die Stoffe vor, in welchen der Glaube und die Liebe, ihre alten Motive, das innere Leben verklären; nicht die Thaten, sondern die Anlagen, Stimmungen und Kämpfe des Gemüthes, aus denen die Thaten hervorgehen, sind ihr Thema; die Darstellung unterbricht daher den epischen Ton mit der lyrischen oder musikalischen Schilderung, wobei der Dichter selbst es sich nicht versagt, seinen Antheil an Personen und Gegenständen einfließen zu lassen. Natürlich hat diese Verschiedenheit dann auch auf Sprache, Bilder und Rhythmen Einfluß. Am meisten nähert sich das Romantische dem Antiken, wenn es, wie in Simrock's Dichtungen, bis in jene vorchristlichen Zeiten unsers Alterthums zurückgeht, in welchen der germanische Heroismus mit dem griechischen verwandt, der Darstellung des deutschen Volksepos selbst die Homerische Naivetät eigen war, und dasselbe gilt von den Nachbildungen mancher orientalischen Heldengedichte. Umgekehrt kann es nicht fehlen, daß Dichtungen, welche dem naiven Epos der Alten entsprossen sind, wenn sie auch nach ihrem Verhältniß zum Dichter selbst eine objective Haltung haben, mehr das innere Seelenleben der Personen darstellen und aus dem Thatsächlichen pathetische Situationen für das lyrische Mitgefühl hervorheben: eine Subjectivität dieser Art trugen schon Klopstock und auch Goethe in das naive Epos hinein, wie denn auch die Homerische Dichtung selbst sich ihr nicht ganz entzieht. Die Literatur des neueren Epos ist zum großen Theile werthlos und unbekannt, doch bleibt es von Interesse zu sehen, mit welcher Gewalt, trotzdem daß die Romane Alles überwuchern, der Trieb zur plastischen Gestaltung hervorbricht, mit wie vielen Arten des Styles und der Stoffe man Versuche anstellt und wie ämsig man, wenn die Kraft zu selbständigen Schöpfungen fehlt, wenigstens das ältere und das fremde Epos ausbeutet.

Die Romantiker führten aus der nordischen Heldensage, aus den bretagnischen, maurischen und deutschen Cyklen in Uebersetzungen und freien Nachbildungen das germanische Götter- und Heldenthum, das Ritter- und Minnewesen wieder herauf, wobei man Wieland und Herder in der Richtigkeit der Auffassung und an dichterischem Sinne bisweilen allerdings nicht erreichte, in den

meisten Fällen jedoch auch übertraf. So wurden Fouqué, v. d. Hagen, Schlegel, Simrock, San Marte die Schöpfer eines Epos, welches sich mehr und mehr in der neueren Nationalliteratur festsetzt. Dazu gesellte sich das indische und persische Epos, deren Herausgabe, Erläuterung und Uebersetzung beide Schlegel, Hammer, Görres, Bopp, Humboldt, Rückert ihren Fleiß widmeten. Das eigentliche Glaubensepos trat durch die meisterhaften Uebersetzungen Tasso's und Dante's von Gries, Streckfuß, Kannegießer wieder in den Vordergrund und verjüngte sich, indem neuere Dichter, wenn auch nicht immer mit vorwiegend religiösem Interesse, in die Glaubenszeit der Kreuzzüge zurückgingen, wie denn namentlich Richard Löwenherz und Saladdin, als die Häupter der christlichen und der sarazenischen Ritterschaft, zur Behandlung anregten, andere die Ausbreitung des Christenthums im Orient (Irene, von Wessenberg), unter den Dänen (Cäcilie, von E. Schulze, 1814), unter den Pommern (St. Otto, von Meinhold, 1826) und Preußen (Adalbert, von Furchau, 1831) darstellten, theils auch, indem man die tiefe religiöse Bedeutung alter Volkssagen in mannichfachen Formen entwickelte, wohin namentlich die Ahasver- und Faustdichtung gehört. Das romantisch vertiefte erotische Epos wird in der Literaturgeschichte noch immer durch die Bezauberte Rose von E. Schulze (1816) vertreten. Aber dies Gedicht sowol wie die Wunderblume von Elise Ehrhardt (1820), ein Seitenstück zu demselben, machen sich ja durch den nervenlosen Gefühlsluxus und durch das phantastische Traumleben ganz ungenießbar; das werthvollste erotische Epos, welches die Romantik in dieser Periode hervorgebracht, ist sicherlich Olfrid und Lisena von August Hagen (1820). Allerdings nimmt das Gedicht die leitenden Ideen, die Charaktere und Abenteuer aus jener Phantasiewelt, welche einst der griechische Roman und nach ihm das Epos des Mittelalters geschaffen, aber man hat ja auch von Wieland keine Originalität in der Erfindung gefordert, und in Betreff der Composition und Ausführung muß doch Goethe's Beifall einiges Gewicht haben. Das Gedicht schadete sich durch seine Länge. Es wird zwar der Einförmigkeit, welche dem ganzen romantischen Epos eigen ist, durch stark betonte sittliche Motive, durch die Verbindung des Erotischen mit dem Heroischen, durch wechselvolle Scenen, frische Seebilder in etwas abgeholfen, aber das wirksamste Mittel ist nicht angewendet, ich meine die Einschaltung munterer Rollen und Scenen, mit welchen, wie die englische Tragödie, auch Parcival und Oberon den Ernst unterbrechen.

Als eine Fortsetzung des historischen Heldengedichtes, welches einst Gottsched im Anschlusse an Virgil und Glover dem romantisch-biblischen Epos entgegenstellte, sind zu betrachten: die Borussias von D. Jenisch (1792), Thuiskon von Bielefeld (1802), Tataris oder die Befreiung Schlesiens von P. F. Kannegießer (1811), Heinrich der Löwe von H. St. Kunze (1819), Hermann der Cherusker von J. Ch. Braun (1819) und von Anderen, die Tunisias (1819) und Rudolph von Habsburg (1825) von L. Pyrker 2c. Vieles der Art hängt mit der heroischen und patriotischen Stimmung zur Zeit der Freiheitskriege zusammen. So hat die Völkerschlacht bei Leipzig wenigstens vier umfassende Darstellungen erhalten; auch anderen siegreichen Tagen ist ihr Recht widerfahren und noch vor Kurzem gab die mobil gemachte Bravour des preußischen Heeres Scherenberg zu seinen grotesken Schlachtgemälden Anlaß.

In der Mitte zwischen dem romantischen und dem historischen Epos steht das biblische. Selbst wenn man die neueren Uebersetzungen von Ceva's Jesus Puer und Vida's Jesus Christus nicht hinzurechnet, hat unsere Literatur nach Klopstock noch über ein Dutzend Messiaden erhalten. Lavater suchte in einer Dichtung nach der Apokalypse (1780) über Klopstock hinauszugehen, indem er die Zukunft des Herrn, die ihm seine Quelle in glänzenden Visionen darstellte, mit leidenschaftlicher Entzückung besang. In einer zweiten Messiade (1783—86) kehrte er dagegen zu der einfachen Erzählung der Evangelien zurück. So schilderte auch G. A. von Halem (1810) in Jesus nicht den Gottessohn, sondern den weisen Lehrer und hülfreichen Menschenfreund. Von den neueren Messiaden ist nicht die jüngste [1]), aber die bekannteste Rückert's Evangelienharmonie (1839), doch hat sie keinen bedeutenden Werth und auch die christliche Literaturgeschichte schätzt sie nur als ein Zeugniß von der Glaubenstreue eines so bedeutenden modernen Dichters [2]). Ferner sind Paulus, Luther und Gustav Adolph die Helden älterer und neuerer Epopöien geworden. Unmittelbar aus Klopstock's Messiade ging Sonnenberg's Donatoa (1806) hervor und diese Schilderung des Weltunterganges ergänzte sich durch Dichtungen vom Jüngsten Gerichte (L. A. Kähler, 1829;

---

[1]) „Die Gegenwart" (1853, Brockhaus) VIII, 69.

[2]) Barthel, S. 179.

R. Stehling, 1841). Außerdem wurden oft Geschichten aus dem Alten Testamente behandelt. A. G. Eberhard besang die Schöpfung (1828). Die Perlen der heiligen Vorzeit von L. Pyrker (1821) enthalten Abraham, Moses, Samuel, Helias den Thisbiten, Elisa und die Makkabäer. Dazu kam eine Reihe biblischer Idyllen, von denen weiter unten. Auch die Geschichte unserer Stammeltern regte einige Dichter an. Der Maler Müller (1778) hatte in Adam und Eva jene starken, gefühlvollen Naturmenschen geschildert, welche das Ideal der Genieperiode waren, und seine Phantasie schwelgte in den Scenen eines vor aller Geschichte liegenden Urzustandes der Menschheit. Baggesen (1806) vertauschte Müller's Prosa mit Jamben, machte aber dafür aus dem Sündenfalle einen lustigen Schwank. Es ist merkwürdig, daß die neueste Poesie, obgleich sie sich sonst wenig mit der Religion zu schaffen macht, wieder oft ihre epischen und dramatischen Helden aus der Bibel nimmt. Die Rahab von Max Waldau (1854) gehört zu der modernen Judith- und Magdalenendichtung, die entehrte oder gefallene Weiber als Heroinen „auf die Höhe des heutigen Gedankens" stellt.

Da dieses moderne Epos sich nach so vielen Seiten hin ausbreitete, ist es auffallend, daß man die Helden der alten Geschichte, obgleich sie doch in dem gleichzeitigen Drama eine so große Rolle spielen, fast gar nicht beachtete. Auch in der Gegenwart empfingen wir nur von Ad. Böttger einen Pausanias, der noch dazu mehr der lyrischen als der epischen Poesie angehört. Ebenso nahm der historische Roman im Verhältniß zu seiner Ausbreitung nur sehr wenige Stoffe aus dem Alterthum. Der Agathokles von Karoline Pichler (1808) wird allgemein als der Gipfelpunkt der aus Wieland's griechischen Romanen hervorgegangenen Literatur betrachtet. Die Verfasserin schildert (nach Gibbon) den Verfall des römischen Reiches; eine Rettung sei nur möglich, wenn Konstantin und durch ihn das Christenthum zur Herrschaft gelange. Die culturhistorischen Gesichtspunkte wechseln mit den romantischen Interessen der Liebe und Freundschaft. Agathokles opfert sich, weil er das Ziel der Zeit begreift, für Konstantin. Der Gattin und den Kindern bleibt das Bewußtsein, die Liebe des edelsten Menschen besessen zu haben. Die Darstellung hat jene Zartheit und Reinheit, welche den Romanen nicht emancipirter Frauen eigen zu sein pflegt, und am meisten sind Schilderungen sittlicher Gefühle und der Kraft des Duldens gelungen. Der epische Theil hat aber keine Lebendigkeit, und wollte man Bulwer's Letzten Tagen von Pompeji, obgleich diese Mischung

von Antikem und Modernem so viele Wünsche unbefriedigt läßt, ein deutsches Werk an die Seite stellen, so müßte man doch wieder zu Wieland's Romanen zurückgehen.

Mit der Geschichte des Alterthums verschwanden nicht zugleich seine Sagen aus der epischen Poesie. Manche symbolische Gestalten waren bei den Romantikern sehr beliebt. Schlegel und Tieck verherrlichten in ihren Romanzen Arion als Sinnbild der Dichtkunst; auch Novalis erzählte die Sage und erinnerte daran, wie die Sänger zu Orpheus' Zeiten das geheime Leben in der Natur rege gemacht, Thiere und verwilderte Menschen gezähmt, von den Göttern in ihren Geheimnissen unterrichtet wurden. So ist auch das Mährchen von Amor und Psyche sehr oft und in den verschiedensten Formen bearbeitet worden. Ueber diese symbolischen Dichtungen werde ich unten ausführlicher sprechen. Auch die neueste Zeit brachte Manches, z. B. den Tod des Phaëthon von Ed. Groschvetter (1836), Telemach und Nausikaa von K. L. Kannegießer (1846) und kleinere Gedichte, wie Ajax Telamonius von Ad. Bube im Style der Schiller'schen Erzählungen, Artemis (und Endymion) von O. F. Gruppe, in elegischem Maße. Die Auflösung des antiken Epos in prosaische Erzählungen durch G. Schwab und Andere rechtfertigt sich wie die gleiche Umarbeitung der epischen Dichtungen des Mittelalters vielleicht durch das Publicum, für welches sie bestimmt sind, verführte aber doch wol auch zu einer Misachtung der strengen poetischen Form.

Die Literatur des neueren Epos hat keinen unbedeutenden Umfang. Ihre Werke gehören zwar meistens wegen ihres geringeren Werthes zu den Seltenheiten, weshalb ich auch viele nur aus Anthologien oder nach den Titeln kenne, doch würde eine Beleuchtung derselben gewiß Manchem willkommen sein. Denn es ist nicht nur anziehend, sondern auch wichtig; die verschiedenen Strömungen in dem dichterischen Geiste der Nation kennen zu lernen, selbst wenn sie nicht durch Werke von höherem Range bezeichnet sind.

Wir haben uns nun im Allgemeinen das Verhältniß des classischen Epos zum romantischen vergegenwärtigt. Es ist auch bereits erwähnt, daß sich beide bisweilen einander nähern. Im Ganzen bleibt zwar stets die Verschiedenheit, daß das eine sich mehr dem Realismus, das andere mehr dem Idealismus zuneigt; da aber auch das classische Epos den alten Dichtern nur noch Formelles ablernte und überdies, namentlich bei religiösen Gegenständen, nicht der romantischen Subjectivität den Zugang wehrte,

und da ferner das romantische Epos nicht allein manches Stoffliche, namentlich Mythologisches, aus dem Alterthum aufnahm, sondern wol auch Homer in Eigenthümlichkeiten der Darstellung folgte, so kommt es, daß beide Gattungen zwar nicht nach ihrem allgemeinen Charakter, aber nach solchen Besonderheiten mit Homer in gleichem Grade verwandt erscheinen. Wir wollen dies nachweisen, indem wir aus jeder Gattung das beste Beispiel herausnehmen und sie in Bezug auf solche Homerismen miteinander vergleichen.

Die Cäcilie von Ernst Schulze (1789—1817) ist ohne Frage das bedeutendste Epos, welches die Romantik hervorgebracht. Wenn es nicht so allgemein ansprach, wie man nach seinem Werthe schließen sollte, so lag die Ursache hauptsächlich darin, daß der Geist der religiösen Romantik überhaupt und diese ganze Gattung der subjectiven Epik nicht mehr unsere Zeiten, wie einst das Mittelalter, allseitig erfüllen konnte. Schulze hatte das Befreite Jerusalem vor Augen. Er schildert den Kampf der Christen gegen die Heiden. Er gründet die ideale Größe seiner Charaktere darauf, daß alles irdische Glück, Liebe und Leben freudig einem himmlischen Berufe geopfert werden. Die Resignation, der frohe Glaubensmuth, die Treue bis in den Tod und auf der andern Seite die Krone des Lebens in ihrer unvergänglichen Herrlichkeit rufen uns das Zeitalter der Kreuzzüge zurück. Weniger werden wir an Ariost erinnert, dessen Heiterkeit und farbige Sinnlichkeit den Dichter, welcher auch Wieland liebte, sonst in gleichem Grade anzogen. In der Cäcilie steht er durchaus neben Tasso. Aber er wurde nicht wie dieser durch die Nähe der Kreuzzüge begünstigt. Schulze's Glaubenskämpfe spielen im Norden. Die Christen wollen sich in Besitz eines Rosenkelches setzen, welcher, von den Heiden entwendet, auf Odin's Altar steht und durch seine elementare Kraft (ein Zug des alten Volksglaubens) das Heidenthum selbst beschützt. Damit die Anstrengungen der Christen Erfolg haben, holt Cäcilie, indem sie sich dem Tode weiht, jenen Kelch vom Altare zurück. Otto's I. Zug gegen die Dänen hat jedoch in den nationalen Erinnerungen einen zu schwachen Anhalt. Außerdem mußte die epische Bewegung durch zu viele Erdichtungen unterstützt werden, und so fehlt der Handlung jene historische Wahrheit und Lebendigkeit, durch welche uns in Tasso's Epos der Gegenstand anzieht. Auch das nordische Heidenthum, so richtig es aufgefaßt ist und so sehr sich Schulze bemüht hat, ihm durch die Einflechtung der alten Götter- und Heldensage einen geschichtlichen Anstrich zu

geben, liegt uns immer zu fern. Neben Tasso begeisterte den Dichter vornehmlich Dante. Nach seinen Erlebnissen stellt er sich selbst und Cäcilie, die ihm früh durch den Tod entrissen wurde, aber unvergeßlich blieb, neben jene durch die Poesie verklärten Paare, neben Petrarca und Laura, Tasso und Lenore, Dante und Beatrice, Klopstock und Fanny. Es lag ihm vor Allem am Herzen, die Geliebte in der Heldin des Gedichtes zur Madonna zu verklären, und es gelang ihm, die Mächte des Glaubens, der religiösen und der weltlichen Liebe in wechselseitiger Durchdringung an einem und demselben Stoffe zu entfalten. Nach dieser Grundlage konnte nun zwar sein Epos nichts weniger als antik sein, dennoch liebte Schulze seine Ilias, und die Homerischen Gedichte sind die einzigen, aus welchen er sich Entlehnungen gestattet hat. Doch sind eben nur Einzelnheiten aufgenommen oder nachgeahmt, während sich die Darstellung nach ihrem Grundtone nicht nach Homer richtet, obgleich eine Annäherung an den naiven Styl des alten Epos dem Gedichte von Nutzen gewesen wäre. So hätte z. B. der Heldengeist in antikem Sinn selbständiger hervortreten können, da jetzt bei dem milden und frommen Wesen der Glaubensstreiter, so glänzend ihre Thaten geschildert werden, das Waffenwerk zu einem Anhange der Gebete herabsinkt und, weil das Innere der christlichen Helden meistens vollständig durch Gott und die Dame ausgefüllt wird, der Heroismus sich nicht aus eigener Kraftfülle und nach eigenen Interessen entwickelt. Daher gewinnt die Dichtung sofort an Leben, wo uns die heidnischen Kämpfer begegnen, die nicht in der Dienstbarkeit der romantischen Principien stehen und durch dieselben fromm und weich gemacht sind. Eine Thorilde, zugleich Medea und Amazone, und schlachtenfrohe Berserker bewegen sich im Geiste jenes nordischen und antiken Heroismus und fesseln uns durch die eigenständige Kraft ihrer rauheren Natur. Ferner hätte nach Homer die Darstellung der Handlungen überwiegen sollen, während dieselben jetzt von der Schilderung der Gemüthslagen fast verdeckt sind. Dieses Uebergewicht an musikalischer Lyrik ist es nun aber auch vorzüglich, was den Dichter gehindert hat, zu individualisiren, und die Phantasie, welche stets angeregt wird, Gestaltungen zu erfassen, ohne daß sich ihr doch ein sinnlich bestimmter Gegenstand darbietet, muß endlich der kommenden und schwindenden Nebelbilder müde werden.

Zu jenen Einzelnheiten, durch welche die Cäcilie mit Homer zusammenhängt, gehört Folgendes. Unter den vielen phantasievollen Scenen des Gedichtes findet sich, wie sonst so häufig, auch

eine Katabase. Doch entspricht es dem Inhalte des romantischen Epos, daß wir in der Unterwelt statt der mythologischen Scenen die Werkstätte des Naturgeistes und der schaffenden Elemente kennen lernen. Die Wahrsagungen des Tiresias erneuern sich auch hier, indem prophetische Bilder einige wichtige Ereignisse von den Kreuzzügen bis zu dem Siege über Napoleon hin ankündigen. Hieran reiht sich ein Gemälde von den schauerlichen Wohnstätten der bösen Mächte und der Verdammten, von der Hölle der heidnischen Götter, ein Blick in Paradies und Himmel. Wenn hier auch gerade nicht eine Nachbildung Homerischer Schilderungen anzunehmen ist, so hat doch das antike Epos zu der Aufnahme solcher Dinge das Beispiel gegeben. Dasselbe gilt von den Kämpfen der Geister, der Zauberfrauen, die einander vielgestaltig als Drachen, Löwen, Wetterwolken ꝛc. in der Luft angreifen, und von Anderem, was in nordischen und in antiken Anschauungen zugleich heimisch ist. Der Dichter nahm, als er selbst in den Freiheitskampf zog, um nach der Weise edler, aber durch Gram aufgeriebener Menschen, die zu einem vieljährigen Dulden und Schaffen keine Kraft mehr haben, den Anforderungen des Lebens wo möglich mit Einem Schlage genugzuthun, eine Ilias mit, und in der Darstellung der Kämpfe hat er sich am engsten an Homer angeschlossen. Hier gelangen die Anschauungen sogar zur epischen Bestimmtheit. Er weiß die Entwickelung der Begebenheiten durch Auspicien und Träume einzuleiten, die Völker und die Fürsten zu porträtiren, für die Helden durch kleine Episoden Interesse zu erwecken, den Zweikämpfen und Verwundungen durch besondere Umstände den Reiz wirklicher Thatsachen zu geben. Er erweckt Mitleid für die Fallenden, indem er ihr hartes Loos in Gegensatz stellt zu ihrem Reichthum an Glücksgütern, zu ihrem vormaligen idyllischen Leben in der Heimath, zu ihrer Herzensgüte. Die Rosse senken das Haupt, weil der Tod des Herrn nahe ist. Der unversöhnliche Haß, welcher den Leib des Gegners zur Speise der Geier macht; die Treue der Freunde, welche in gegenseitigen Ermunterungen zur Tapferkeit, in kräftigem Beistande, in der Trauer um die Gefallenen hervortritt; die wunderbare Großheit der Gesinnung, mit welcher der Held den Helden eben umarmt und dann auf den Tod angreift; das schauerliche Gewühl der Schlacht, bis endlich die feuchte Nacht ihre Stille und ihre Schatten über Verwundete und Todte ausbreitet: dies Alles erinnert oft in wörtlichen Nachbildungen an Homer. Einen unmittelbaren Einfluß geben auch die Bilder zu erkennen, deren Menge zuletzt vielleicht lästig wird.

Ein großer Theil ist allerdings der Romantik entnommen. Am meisten liebte der Dichter die Vergleiche mit Blumen, Düften, Tönen, mit dem Farbenspiele der Wolken, mit dem Stillleben der Natur. Doch malt er auch in Klopstock's energischem Style solche große Erscheinungen, wie stürzende Felsen, tosende Bergströme, die versengende Gluth des Sirius, zerschmetternde Hagelwetter, Wolkenbrüche ꝛc. Anderes ist aus Homer. So hat er den Löwen in den mannichfachsten Scenen gezeigt. Wir sehen ihn, wie er in die Heerden einbricht, wie er mit den Jägern um die Beute kämpft, wie er sich zum Sprunge erhebt ꝛc. Schulze lernte auch aus eigener Erfindung manche Vergleiche hinzuzufügen, die an Naivetät und Besonderheit den Homerischen durchaus gleichkommen. Sehr oft schwächte er jedoch die Wirkung durch eine zu saubere und zarte Zeichnung, und im Allgemeinen ist es wol der hauptsächlichste Fehler der Dichtung, daß die Charaktere, die Handlungen, der ganze Gegenstand über dem schmelzenden Wohllaut der Sprache und der Reime ihre objective Mächtigkeit verlieren. An der Bezauberten Rose fand er selbst nichts als die Verse schön, und dieselbe weiche Schönheit der Verse läßt in der Cäcilie die Erhabenheit des Gegenstandes nicht zu ihrem Rechte kommen.

Die Tunisias (1819) von Ladislav Pyrker, Erzbischof in Ungarn (1772—1846), gehört nach ihrem Thema mehr zu Tasso, nach ihrer Darstellung dagegen mehr zu Virgil und Homer. Sie behandelt Karl's V. Kampf gegen Hairaddin Barbarossa, die Eroberung von Tunis und die Befreiung von 20,000 Christensklaven. Auch das heroische Ideal Pyrker's neigt sich der Romantik zu. Denn obwol das Unternehmen nicht von Priestern geleitet wird und in diesem Epos nicht so viele und lange Gebete den Thaten und Ereignissen die religiöse Weihe geben, hat Karl doch alle weltliche Eitelkeit abgethan und in seinen Gedanken bereits den Weg zu den stillen Mauern von St.-Just eingeschlagen. Möglicherweise hat dem Dichter nur Virgil's Pius Aeneas vorgeschwebt, der sich leicht aus dem Heidnischen ins Christliche übersetzen ließ; wahrscheinlicher ist, daß er sich den frommen und milden Bouillon zum Muster nahm, an welchem schon Tasso den religiösen Sinn des alten Trojaners nach höheren Gesichtspunkten umgewandelt. Allen Helden Karl's ist das christlich Edle und Milde eigen, während sich die Ungläubigen durch Bosheit und Wuth auszeichnen, worin sie den bösen Geistern in der Messiade gleichen. Unromantisch, man muß aber sagen, auch unhomerisch ist es, daß wir alle Personen nur als Krieger kennen lernen und daß das Gedicht

nichts als den Lärm des Krieges darstellt. Außer den Leiden einer schwangeren jungen Frau, die von den Ungläubigen entführt worden, und dem Gram ihres treuen Gatten hat Pyrker weiter kein Motiv zu einer romantischen Episode aufgenommen, während die Ilias an sentimentalen Scenen, welche ein allgemeineres menschliches Interesse erwecken, doch so reich ist. Aber auch in dem kriegerischen Theile seiner Dichtung ist Homer lange nicht erreicht worden. Pyrker folgt nur mit Schüchternheit jener Kunst, die Führer durch Aristien in den Vordergrund zu stellen, ihre Thaten zum Mittelpunkte des Kampfes zu machen, den Tumult mit Dolonien u. dergl. wechseln zu lassen, und selbst die Zweikämpfe haben bei ihm nichts Charakteristisches. Als Grundsatz war angenommen, daß ein rechtes Epos eine „weltumfassende Composition" sein müsse. So enthält auch die Tunisias Hinweisungen auf die Reformation, auf den Kampf in Amerika, und in Karl's Visionen stellen sich die Kriege Deutschlands bis zur Schlacht bei Leipzig dar. Dies ist ganz löblich, aber man hätte bei einer solchen Composition nicht blos Entferntes, sondern vor Allem das Nächste berücksichtigen sollen, und von der Kunst Homer's, ein Kriegsgedicht zum Bilde der allseitigen Cultur eines ganzen Zeitalters zu machen, findet sich keine Ahnung, weder in diesem noch in einem anderen neueren Epos. Bei dieser Einförmigkeit des Inhaltes der Tunisias haben die vielen zum Theil von Homer entlehnten, zum Theil in seiner Weise erfundenen Gleichnisse einen besonderen Werth, da sie doch die Phantasie wenigstens durch die Mannichfaltigkeit des Naturlebens unterhalten. Hier ist es nun auch zu rühmen, daß Pyrker sich jenen Gebrauch Homer's, die Bilder durch eine Handlung zu beseelen und sie mit selbständiger Geltung auszuführen, wohl gemerkt. Die Kämpfe der Jäger gegen die Raubthiere, die Angriffe dieser aufeinander und auf die schwächeren harmlosen Gattungen, die Gewalt der Stürme, der Gewitter, der Waldströme, die massenhaften Züge der Wandervögel und Aehnliches, was an sich von unvergänglicher Wirkung ist und als ein Nachklang des alten Epos an Reiz gewinnt, entwickeln eine epische Bewegung von weit mehr Fülle und Anschaulichkeit, als der Gegenstand des Gedichtes selbst, und das Stillleben der Ameisen, Bienen, Vögel und Blumen erhöht den Eindruck durch seinen lieblichen Gegensatz. Die Naivetät ist bis zur Täuschung erreicht und wird nur einige Male, z. B. durch einen von der Elektrisirmaschine genommenen Vergleich, mit modernen Anschauungen unterbrochen. Wie bei Schulze ist Homer's Einfluß auch darin kenntlich, daß Pyrker die fallenden

Helden durch besondere Schicksale, Verhältnisse, Sitten rc. individualisirt und für ihren Tod eine tiefere Theilnahme erweckt. Hier warten der einsame Vater, die verarmte Mutter, oder die blühende Gattin und die unschuldigen Kindlein vergebens auf den Tag der Rückkehr. Dort fallen drei Brüder, die einander Treue bis in den Tod gelobt. Dieser muß den gesammelten Reichthum verlassen und bietet umsonst unendliche Lösung. Es klingt jene Wehmuth herüber, mit der uns Homer so oft an die Unsicherheit des Daseins und den Widerspruch des Ausganges mit unseren Hoffnungen erinnert. Die Homerische Sprache ist von Pyrker im Einzelnen nicht nachgeahmt und Voß'sche Wendungen sind selten. Im Allgemeinen steht der Ausdruck in der Mitte zwischen Homer's Einfachheit und der rhetorischen Eleganz Virgil's. Die Hexameter sind stets gerühmt worden; sie sind in der That ziemlich rein und leicht lesbar [1]). — Von Rudolf von Habsburg, dem anderen Epos Pyrker's, in welchem er den Kampf gegen Ottokar darstellt, läßt sich nicht so viel Gutes sagen. Es gehört zu den historischen Heldengedichten, wie sie schon die lateinische Poesie des Mittelalters bei einseitiger Auffassung Virgil's in großer Anzahl hervorbrachte. Die Geschichte schleppt hier ihre Prosa mit und will der Dichtkunst wenig mehr als den Schmuck des Verses und der Sprache verdanken. Auch H. v. Collin hinterließ den Plan zu einer Rudolfias und Fragmente.

Aus dieser Zusammenstellung der Cäcilie und der Tunisias, die sonst so außerordentlich verschieden sind und doch zu Homer in gleichem Verhältnisse stehen, ergibt sich, daß man gewohnt war, von dem griechischen Epos nur allgemeine Gesetze abzuleiten. Man forderte einen großen Gegenstand, die Magie der Vergangenheit, die Verknüpfung des Sichtbaren und des Unsichtbaren durch mythologische Wesen. Ferner blieb es stehender Gebrauch, die Sinnlichkeit der Darstellung durch Gleichnisse zu erhöhen, die außerdem die Phantasie in das Alterthum des naiven Naturlebens versetzen sollten, das Heroische mit sentimentalen Episoden zu durchflechten und mittels der Prophetien die Zeit, die man schilderte, mit der fernen Zukunft in genetischem Zusammenhange zu zeigen. Wie in der Ode und in dem Drama, so hatte also auch im Epos die antike Form ihre localen Besonderheiten abgelegt, und es sind nur

[1]) Wörter wie Mordruf, Herrschaft braucht Pyrker ebenfalls mit dem Tone auf der zweiten Sylbe.

allgemeine Eigenschaften der epischen Construction und Ausführung, die man auf die neueren Dichtungen übertrug. Möchten nur mit dieser Einschränkung des Hellenismus nicht zugleich die wesentlicheren Vortheile verloren gehen, welche die Dichter der classischen Periode durch ihre eifrigen Bemühungen um das Verständniß Homer's unserer Poesie verschafften. Dahin gehören vor Allem die schöne Humanität der sittlichen Ideale und der Wetteifer mit den Vorzügen des naiven Styles, der Gegenständlichkeit, sinnlichen Bestimmtheit und Unterordnung des Malerischen unter episch bewegte Scenen.

Die Mythologie wurde in dem neueren Epos fast immer auf eine verkehrte Weise gebraucht, und namentlich die Romantiker, welche sich nicht mit ihren Feen und Elfen begnügten, leisteten hierin Unglaubliches. Klopstock hatte in die religiöse Dichtung die guten und bösen Engel der Bibel eingeführt. Es ist schon angegeben, daß dies dem Epos nur einen geringen Gewinn brachte, weil jene Wesen, da sich keine Sagen an sie knüpften, in der Dürftigkeit allegorischer Personificationen auftraten. Am vollständigsten kehrt der Angelismus Klopstock's wol bei Sonnenberg wieder. Wenn dieser aber (im Vorwort zum Donatoa) ausdrücklich verlangt, die überirdischen Wesen sollen sich nur durch ihre Bedeutung unterscheiden und, weil sonst ein Anthropomorphismus den Zauber stören würde, keine bestimmtere Eigenthümlichkeit haben, wie an fernen Thürmen nur Höhe und Umfang hervorträten, aber alle Kanten sich ründeten, so sollten damit nur unvermeidliche Mängel zu Schönheiten erhoben werden. Pyrker gerieth auf einen wunderlichen Einfall. Bei ihm erscheinen als eine Art Dämonen auf des Kaisers Seite Alexander, Cäsar, der Cherusker Hermann u. A., mit Hairaddin sind Mohammed (hier dem Satan minder ähnlich als gleich), Attila und eine Zeit lang auch Hannibal. Saladdin ist ein reumüthiger Abbadonna. Die Bibel sollte diese Mythologie rechtfertigen. Ein ausreichender Ersatz für den verschwimmenden Angelismus war aber doch nicht gefunden. Diese neuen Hüter treten niemals mit ihren Günstlingen in persönlichen Verkehr, ja dieselben wissen nichts von ihrem Dasein. Sie sind meistens unthätig, nur daß sie ihren Freunden einen Rath zuflüstern oder Muth einhauchen. Sie stehen oft tiefer als die Menschen. Eine Welt mit Fernrohr und Kanone ist ihnen überlegen. Alexander entdeckt, daß Karl, dessen Hüter er ist, nicht aus Ruhmsucht kämpfe, die ihn selbst einst beherrscht, und zieht sich beschämt und gramvoll ganz in die Einsamkeit zurück. Die Feier des Abend-

mahles lehrt sie ihre Unwürdigkeit kennen, und wie seltsam ist es, daß Hermann, Cäsar, Hannibal, als die Vertreter des wüthenden Hasses, der einst die Deutschen und die Römer, die Römer und die Karthager getrennt, sich in der Geisterwelt versöhnen, um mehr und mehr der Erlösung entgegenzureifen. Im Rudolf v. Habsburg findet sich eine gleiche Mythologie, doch sind die Geister so gewählt, daß ein nationales Interesse derselben an den Begebenheiten denkbar ist, weshalb sie auch etwas lebhafter mitwirken. Rudolf wird außerdem als ein frommer und sanfter Held durch wirkliche Engel beschützt. Die Erhabenheit streift, besonders in der Tunisias, sehr oft an das Komische und den Dichter scheint die Muse des alten Bodmer zu inspiriren.

Der unverwüstliche Reiz der griechischen Sagen, welcher auch die christlichen Maler Italiens bewog, ihre Kunst mit dem Heidenthume in Verbindung zu setzen, lockte die Romantiker an, ihre Werke mit ihnen zu schmücken. In Hagen's Olfrid und Lisena bewegen sich die Naturgötter der Alten friedlich neben den Feen, und das Gedicht fleht zu denselben Pierinnen, welche Homer ihre Geheimnisse lehrten. Odysseus auf Skyros, Achill in Chiron's Schule, Paris' Urtheil, der Raub der Proserpina, Amor und Psyche sind als eine Auslegung zu Marmorbildern, als Lied eines Harfners und mit ähnlichen Motiven eingeschaltet, wie sie sich im romantischen Epos des Mittelalters finden. Die symbolische Vertiefung der Mythologie hatte Schlegel einst als eine der höchsten Aufgaben der Kunst hingestellt, ihre Lösung wurde aber wenig begabten Poeten überlassen. Die Tantalis von Kurowski-Eichen (1816) stellt folgendes System einer sittlich-religiösen Weltordnung zusammen. Rhea ist das gute Princip, Here das böse, da sie gegen Mächtige neidisch, gegen Schwache herrisch, sich mit Alecto, dem Unheil, verbindet, um Rhea zu widerstreben. Ueber Beiden steht das Schicksal, welches darüber wacht, daß dem Menschen sowol das Segensreiche wie das Unheilvolle nur in dem Maße zugewogen wird, als er selbst sich in freier Wahl dem einen oder dem anderen Principe widmet. Das Schicksal läßt seine Beschlüsse durch Zeus vollstrecken, dessen Macht sich daher meistens auch Rhea's Wünschen dienstbar zeigt. Nun stellt Tantalos den Menschen dar, wie er (von Here und Alecto gereizt) sich gegen das Göttliche empört, wie er dadurch alle ihm (von Rhea) zugedachten Güter verscherzt und den Zorn des Schicksals (Zeus) herausfordert. Nachdem er in die Unterwelt geschleudert und seine Stadt Tantalis zerstört ist, läßt Rhea, im Segnen unermüdet, durch Pelops ein

neues Reich gründen, obgleich sie von den Göttern gewarnt wird, da der Uebermuth der Menschen, wie gegenwärtig Niobe zeige, stets ihre guten Absichten vereiteln werde. — Dem Verfasser, welcher damals in Weimar war, schwebte Goethe's Iphigenie vor, als er zur Tantalosfabel griff. Der bildsame Stoff ist nun zwar nach dem symbolischen Gesichtspunkte geordnet, doch ist die Ausführung sonst nur das Werk einer unklaren poetischen Regung und die prunkenden Herameter vermehren das Dunkel. — Eine sehr abenteuerliche Symbolik kam in dem Amphitryon (1808), einem nach Molière gearbeiteten Lustspiele von Heinrich v. Kleist, zum Vorschein. In der alten Komödie ist es ein toller Streich, daß Jupiter die Alkmene betrügt, daß Amphitruo, der den Schaden hat, noch dazu gehänselt wird, und die Geburt eines Hercules ist für den Götterscherz ein angemessener Abschluß. Die Sage wird zur Blasphemie, wenn man sie nicht in diesem wilden Naturzustande läßt. Wie es scheint, ging Kleist davon aus, daß es für den Schöpfer eine selige Befriedigung ist, wenn einmal ein Menschenherz in holder Unschuld aufblüht und, alles Irdische vergessend, sich ihm mit frommer Liebe zuneigt. War es möglich, die muthwillige Fabel nach diesem Gedanken auszubilden, so hat doch bei Kleist die künstliche Motivirung Alles verdorben. Jupiter strebt aus Eifersucht Amphitruo's Bild aus dem Herzen Alkmenens zu verdrängen, er fordert ihre Zärtlichkeit als einen Dank für seine Bemühungen um die Wohlfahrt ihrer Mitgeschöpfe. Amphitruo rechnet es zuletzt dem Jupiter in allem Ernst hoch an, daß er seinem Hause so viel Ehre erwiesen, und wünscht nur, durch einen rechten Göttersohn beglückt zu werden. Man hat keine Vorstellung von dem Aberwitze, welcher bisweilen hinter den unschuldigsten Titeln steckt. Orpheus und Eurydice, ein großes Epos von W. Heidelberg (1829), hat zu seinem Inhalte nichts Geringeres als die Weltgeschichte. Nach Virgil und Dante werden Tartarus und Elysium mit ihren Verbrechern und Frommen, den Strafen und Belohnungen geschildert. Im Tartarus findet aber der wirkliche Orpheus der Urzeit nicht blos die Titanen, sondern auch christliche Mönche und Nonnen, Gregor VII., Alexander VI.; unter den Buhlerinnen, die er antrifft, sind nicht nur die Phädra und die Lais, sondern auch die Pompadour, die du Barry 2c. Der erfindungsreiche Dichter nimmt an, daß Alles, was nach Orpheus geschehen, auch schon vor ihm einmal geschah, und damit setzt er sich in Stand, an die alte Fabel eine Uebersicht der Culturgeschichte bis auf die neueste Zeit zu knüpfen. Orpheus findet im Elysium

unsere berühmtesten Componisten, Sänger und Sängerinnen, Fürsten, Fürstinnen und Volksführer. Er muß sich mit Amphion und Arion im Gesange messen, und unter den Kampfrichtern sind nicht nur Homer und die griechischen Tragiker, Virgil und die Italiener, sondern auch Calderon und Camoens, Ossian und Shakspeare, ja Klopstock, Jean Paul, Schiller, E. Schulze, Wieland und sogar Goethe, der hier ins Elysium versetzt wurde, als er noch nicht einmal gestorben war. Orpheus siegte, Eurydice selbst brachte ihm den Kranz entgegen und Beide langten, was zu den oft belobten christlichen Auflösungen der heidnischen Sagen stimmt, glücklich in Tempe's Lustgefilden bei ihren lieben Eltern an.

Die werthvollste mythologische Dichtung ist Eros und Psyche von H. A. Clodius (1838). Hier verbinden sich Phantasie, Feuer und Wohllaut mit einer sinnvollen Durchführung der Idee; nur der Schluß ist unklar, weil die Symbolik dem Mährchen Geheimnisse aufdrang, welche es nicht mehr fassen konnte. Ursprünglich setzte sich die Fabel wol an den Gedanken, daß Mistrauen der Tod der Liebe ist, wozu sich dann noch andere Wahrheiten gesellten, z. B. die alte Lehre, welche die Prinzessin auch dem Tasso einschärft, daß viele Dinge nur durch Mäßigung und durch Entbehren unser eigen werden. Während nun die ähnlichen deutschen Sagen vom Lohengrin, der Melusine damit erschöpft waren, erhöhte man die griechische schon früh durch religiöse Beziehungen. Der unbedingte Glaube an den Unsichtbaren ist die Probe der Liebe zu ihm, der Zweifel löst die Verbindung auf, und mit dem Unsegen der Skepsis wird doch nur eine unzulängliche Einsicht erkauft. Clodius überläßt sich hier dem epischen Zuge der Fabel und schildert die Erniedrigung und die Leiden der Psyche, ihre Pilgerfahrt bis in das Reich des Todes, die Reue, Demuth, Selbstverleugnung der Gefallenen, ihr Sehnen und Suchen nach dem geliebten Freunde, der ihr auch von Zeit zu Zeit stille Zeichen seiner Liebe gibt, sich endlich finden läßt und mit ihr bei den Göttern seine Vermählung feiert. Dies ist dem Dichter nicht genug gewesen. Der himmlische Eros sollte noch das Symbol der christlichen Wahrheit und Liebe sein und bei seiner Erscheinung das alte sinnliche Götterreich zerfallen. Dies geschieht. Die Olympier, Eros selbst und auch Psyche erstarren zu Marmorbildern. Die Geister dieser Beiden entschweben dann zwar der todten Form, doch zieht sich Eros in das Unsichtbare zurück und Psyche irrt nun, sehnsuchtsvoll auf eine unauflösliche Vereinigung hoffend, die ihr

verheißen worden, wie ein Traumbild in dem öden Weltall umher. Diese zweite Trennung ist ein entstellender Zusatz.

Während in den Dichtungen der Romantiker die classische Mythologie fast zur Legende wurde, hat es neulich H. Heine gefallen, sie in den Verbannten Göttern (aus dem Französischen übersetzt, 1853) zum Gegenstande seines Witzes zu machen. Er nimmt die Vorstellung des Mittelalters auf, daß die olympischen Götter, als das Christenthum sie aus Griechenland verdrängt, nach dem heidnischen Westen auswanderten und sich hier zu den eingeborenen Dämonen gesellten, die auch in den christlichen Zeiten noch einen poetischen Cultus genossen. Heine erzählt erst legendarische Sagen von der Venus, auch Tanhäuser's Abenteuer, über dessen religiöse Bedeutung er sich schon im dritten Bande des Salon lustig gemacht und hier nochmals spottet. Apollo, Mars, Mercur u. A. werden mit ziemlich platten Einfällen abgefertigt. Dagegen ist Bacchus' Geschichte mit Witz erzählt. Drei Mönche fahren jährlich in derselben Nacht über einen See. Der Fischer, von dem sie immer die Barke miethen, macht einmal in einem Verstecke die Reise mit. Auf dem anderen Ufer hat sich schon eine große Menge von Dämonen versammelt, die den antiken Marmorbildern gleichen, und der Fischer ist Zeuge ihrer Orgien. In seinem Gewissen beschwert, beichtet er am anderen Tage die Sache dem Prior eines Franciscanerklosters. Dieser vermahnt ihn auf eine scurrile Weise zur Verschwiegenheit und läßt ihn vom Bruder Kellermeister und Bruder Küchenmeister erquicken. Der Fischer erkennt in diesem liederlichen Kleeblatt dieselben Mönche, welche er gestern begleitet; es sind Bacchus, Silen und Pan. Noch zügelloser spielt die Phantasie mit Jupiter. Er wohnt, wie ein nach Sibirien verbannter General, auf einer von Eisbergen eingeschlossenen Insel. Hier finden ihn Walfischjäger in einer Hütte. Jahre und Leiden haben ihn aufgerieben. Die Ziege Amalthea und der nunmehr bis auf die Schwungfedern kahle Adler waren ihm in die Einsamkeit gefolgt. Fast scheint es, als ob dieser herabgekommene Jupiter uns im Ernst an den Untergang der griechischen Kunstwelt mahnen, daß er als ein tragischer Ahasver erscheinen soll, der nicht sterben kann. Ein Byron sprach klagend zu Hellas:

> Du düstrer Rest verschwund'ner Herrlichkeit,
> Unsterblich selbst im Staub; gestürzt noch groß!

Aber Heine sind seine Studentenwitze lieber: er läßt Jupiter mit Kaninchenfellen handeln, und die alte Ziege, die „ein milchstrotzen-

des Euter und frische rothe Zitzen" behalten hat, ist wieder Jupiter's Amme. Die Späße, mit welchen auch nach Blumauer's Zeitalter solche lustige Poeten wie Meisl und Jul. v. Voß in den mythologischen Caricaturen ihr Publicum amüsirten, sind um nichts schlechter.

In der Form zeigt das neuere Epos die größte Mannichfaltigkeit und es ist hier wirklich nichts unversucht geblieben. Man unterbrach die Erzählung mit lyrischen Einlagen und dramatischen Scenen, man setzte das Epos aus Romanzen zusammen. Neben dem Hexameter kamen Stanzen und Terzinen, die Nibelungenstrophe, gereimte und reimfreie Jamben und ächte Knittelverse in Gebrauch. Im Allgemeinen galt es anfangs als Gesetz, daß man, wo die Darstellung lyrisch oder reflectirend sein sollte, den Hexameter vermied, ihn jedoch vorzugsweise wählte, sobald die Thatsachen in epischer Objectivität hervortreten sollten. So in jenen Heldengedichten von Jenisch, Bielefeld, Kunze, Kannegießer, Pyrker, in den biblischen Epopöien und in vielen Idyllen von Lavater, Sonnenberg, Halem, Pyrker, Eberhard, Braun, Heinel, K. Pichler ꝛc. Bisweilen entsprach das Maß nicht dem Geiste der Dichtung. Daß das Mährchen von der Psyche in Prosa, in Hexametern und in Stanzen erzählt wurde, folgte aus der Vielseitigkeit des Inhaltes. Wie einst Denis den Ossian, so übersetzten Hammer und Schlegel Orientalisches in Hexametern. Dagegen kleidete, was an Schiller's Virgil aus seiner vorclassischen Periode erinnert, C. J. Hoffmann (1832) die Odyssee in Ottaven, worin ihm wieder Andere gefolgt sind. F. W. Prätorius übertrug einen Theil der Homerischen Gesänge (Odyssee 1—18, 1847—49) in den mannichfachsten gereimten Versarten; das Meiste erinnert an den lyrischen Schwung und die glänzende Sprache in Schiller's antiken Balladen. Fr. Clemens (eigentlich Gerke) hat zu seinem Zeus (1840), einem großen epischen Gedichte, welches die hauptsächlichsten Götter- und Heldensagen der Griechen zu einem Gesammtbilde zusammenstellt, zehnzeilige jambische Strophen mit Reimen gewählt. Es ist auffallend, daß ein so begeisterter Freund des Alterthums wie Platen Alle des Irrthums zieh, welche mit Klopstock in längeren Dichtungen den Hexameter gebraucht. Neulich hat Carriere die Eigenthümlichkeit der verschiedenen epischen Rhythmen auseinandergesetzt, und das Ergebniß dürfte kein anderes sein, als daß sich für den reinen epischen Styl nächst dem Hexameter die Nibelungenstrophe und die Skolas der Indier am meisten schicken, und dies aus keinem anderen Grunde, als weil sie ihm

am ähnlichsten sind [1]). Die Philologen sollten nur aufhören, an den deutschen Hexametern, wie sie sich seit Klopstock und Voß gestaltet, zu bessern. F. H. Bothe versuchte in seinen antik gemessenen Gedichten (1812), die der Mehrzahl nach Uebersetzungen sind, wieder die Gesetze der antiken Prosodie geltend zu machen, und obgleich er Verse zu Stande brachte, die völlig unlesbar sind [2]), erhielten wir doch noch eine Ilias (von Ed. Eyth, erster Theil, 1851) in deutschen Hexametern mit Positionslängen. Jüngere Dichter haben namentlich im Idyll wieder den Rhythmus gewählt, welcher Voß und Goethe den rechten Ton zu treffen behülflich war, und sie konnten keine bessere Wahl treffen.

Zweiundzwanzigstes Capitel.

Das Idyll. Sein Verhältniß zur Romantik und zum Classicismus. Das malerische und lehrhafte Idyll (Neubeck, Baggesen). — Das biblische Idyll (Pyrker, K. Pichler). — Das Familienidyll nach Voß (Kosegarten, Holzapfel, Heinel, Kirsch, Crusius). — Das Familienidyll nach Goethe (A. v. Imhoff, Kannegießer, Hartmann, Holdau). — Das arkadische Idyll (Kyllenion). — Das locale Volksidyll (Hebel, Neuffer). Ausartung der sentimentalen und der naiven Gattung (K. Pichler, Hegner, Auerbach, Bitzius). Die poetische Erzählung.

Keine Dichtungsgattung ruht nach ihrem ganzen Wesen so sehr auf dem Einheitspunkte des Idealen und Realen, wie das Idyll, und wenn irgendwo, so hätte die Romantik, welche doch auf die Verschmelzung dieser Gegensätze ausging, hier für ihre Sehnsucht ein erreichbares Ziel, für ihre humoristische Friedlosigkeit einen Hafen finden müssen. In der That strebte man den künstlichen Zu-

---

[1]) M. Carriere, „Das Wesen und die Formen der Poesie" (1854). S. 164.

[2]) Z. B. Viel hat in alter Sage die Vorzeit Kunde von Helden
Löbelich und Mühsal groß, Freud' und Feste, Betrübniß
Und Wehklage besingt ihr Lied. Auf! hört mich anizo
Kühner Degen Streite, die wundervollen, erheben.

Voß sagte hierzu:

Bothe, dein antikés Sylbénmaß, das du so émpfiehlst,
Prüfe mit ächtdeutschém Geiste doch und kritischém.

ständen der Gesellschaft zu entrinnen. Wie in der ähnlichen Periode der kraftgenialen Naturdichtung, bemächtigte sich eine maßlose Reiselust der Menschen. Sie ließen die Städte, die erstarrten Ordnungen des häuslichen und bürgerlichen Lebens hinter sich. Die tiefste Sehnsucht nach der Ferne trieb sie, man wußte nicht, wohin, aber alle wußten, woher: nämlich aus den Bezirken der Cultur hinaus. Ihre Wanderlieder athmeten den frischen Ton der Freiheit und correspondirten mit den Stimmen in den Lüften, in den Wäldern, mit den pilgernden Quellen und den im lichten, unbegrenzten Aether dahinziehenden Wolken. Die Schenken und Herbergen, in welchen der Zufall die Bewohner rastlos sammelt und zerstreut, wurden in diesem an Heraklit's flüssiges Universum erinnernden Dasein die einzigen Haltpunkte. Vor Allem fühlte man sich zu den Classen hingezogen, die fern von den Städten im nothwendigen Zusammenhange mit der Natur geblieben waren. Der Jäger, der Fischer, Hirten und Köhler, der mit den Geistern der Tiefe und den mystischen Steinen und Erzen befreundete Bergmann, der einsame Müller, nomadisirende Zigeuner und Krämer, Pilger, Musikanten, Bettler, sogar der vagabundirende Taugenichts: dies waren die Personen, deren Gattungscharakter man liebte und allseitig bestimmte. Mit ihnen flüchtete sich der Romantiker in das grüngoldene Licht der sonnigen Wälder, wo ihm Himmel und Wasser in gesättigten Farben entgegenglänzten, wo sich die stillen Buchen zu Domen wölbten, durch die einsamen Bezirke hin sich eine tiefbrütende, halb erschlossene Andacht ausbreitete und ferne Glocken seinen Ahnungen von dem tiefen Frieden der nicht mit Gott zerfallenen Creatur die religiöse Weihe und Bestätigung gaben. Was waren gegen dieses innige und volle Natur- und Volksleben jene von Haller und Kleist beschriebene Außenseite der Schöpfung, das Patriarchenthum Bodmer's, das sinnliche Behagen der Voß'schen Dörfler, was ist in alten und neuen Romanen und Dramen dagegen die idyllische Häuslichkeit mit Sorgstuhl und Wanduhr, Kranz und Carmen, Theekanne und Strickstrumpf! Und doch sind gerade diese Momente von schwächerer Qualität in plastischen Formen dargestellt worden, während jene Fülle idyllischen Lebens sich in der Lyrik zerstreute, höchstens zu einer Novelle abrundete oder als Episode in die Romane drang und dann doch noch von der Reflexion und der Ironie verschlungen wurde. Die bedeutendsten romantischen Idyllen von Jean Paul (Fibel und Wuz) und von Eichendorff (Aus dem Leben eines Taugenichts) wiederholen den Satz, daß eine volle Befriedigung

nur bei geistiger Beschränktheit möglich ist, ein schmerzlich seliges Sehnen die Stimmung jedes tiefer bewegten Herzens bleibt, und wenn man sich hierzu ohne Vorbehalt bekennen muß, dann hat allerdings weder das Land der Phantasie noch die Erde selbst für das Idyll einen Raum.

Die neuere idyllische Literatur, welche beim Anfange des Jahrhunderts in aller Ueppigkeit aufschoß, bald jedoch durch die Kriege für eine lange Zeit vernichtet wurde, vermischte sich daher nicht mit der Romantik und blieb mit der classischen Periode im engsten Zusammenhange. Das malerische und lehrhafte Idyll war durch Neubeck zu Ansehen gekommen. Auf seine Gesundbrunnen (1795) folgten J. C. Ihling's Gesundbrunnen zu Liebenstein (1804) und des Freiherrn J. J. v. Gerning Heilquellen am Taunus (1813). Hieran schlossen sich die zahlreichen Schilderungen Rügens, des Harzes, der Gegenden am Rhein, Main &c., welche dann auch locale Sagen in sich aufnahmen. Die Parthenais von Baggesen (1804) und Kosegarten's Idyllen (1803—4) sind ebenfalls weniger episch als malerisch. J. K. Schuler nahm sich E. v. Kleist zum Vorbilde und ging in der Anhänglichkeit an ihn so weit, daß er sogar die Hexameter wieder mit der Vorschlagsylbe versah. Nachdem der Sommer (1833) mit Beifall aufgenommen war, dichtete er noch einen Herbst (1836), einen Winter (1838) und endlich auch einen eigenen Frühling (1844). Gleichzeitig mit dem biblischen Epos pflanzte sich ein biblisches Idyll fort. Manches, was wir dort nannten, gehört zugleich hierher. Nächst Pyrker erwarb sich in dieser Gattung den meisten Beifall Karoline Pichler (Ruth, Hagar in der Wüste, Rebekka, David und Jonathan, 1802); auch ihre weltlichen Idyllen fanden Beachtung. Eine dritte Gattung ist das eigentliche Familienidyll. Hier hat der Nachwuchs von Voßens Luise und Goethe's Hermann und Dorothea seine Stelle. Vorzüglich kehrte die erstere in vielen mehr oder minder freien Variationen wieder, da ihr Reichthum an idyllischen Elementen zur Behandlung reizte, namentlich die Pfarrer gern die Würde ihres Amtes und das Glück ihrer Stellung priesen, endlich auch ein Wettstreit mit Voß nicht zu gefährlich schien. Zu den besseren Dichtungen dieser Art gehören die Idyllen von Kosegarten, G. C. W. Holzapfel (1816), Ed. Heinel (1833), G. F. Ed. Crusius (1839—44), K. Kirsch (1844). Auch die Nachtmahlskinder von E. Tegnèr wurden oft übersetzt und mehr gelesen als manche nicht schlechtere einheimische Erzeugnisse. Von Goethe wurde Amalie v. Helwig, geb. v. Imhoff, angeregt, doch sind ihre idyllischen

Dichtungen: Die Schwestern von Lesbos (1801), Die Schwestern auf Corcyra (ein Drama, 1812) und Die Tageszeiten, ein Cyklus griechischer Zeit und Sitte (1812), nicht gerade mit seinem Epos verwandt. K. L. Kannegießer suchte sich in Amor und Hymen (1818) der Darstellungsweise Goethe's zu nähern, und sein episches Idyll Telemachos und Nausikaa (1846) erinnert auch in sachlicher Hinsicht an Hermann und Dorothea. Dasselbe gilt von Adam und Eva von Moritz Hartmann (1851). Eine unmittelbare, doch ziemlich formlose Kundgebung des begeisterten Hellenismus war Kyllenion oder ein Jahr in Arkadien (vom Herzoge August zu Sachsen-Gotha, 1805). Es bleibt das werthvolle und den Romantikern nicht fremde locale Volksidyll zu erwähnen, welches ebenfalls von Voß ausging. Hier haben sich unter Anderen J. P. Hebel, J. R. Wyß, Ludwig Neuffer, G. Ch. Braun einen wohlverdienten Ruhm erworben. Voß selbst suchte die Naivetät dieser Dichtungen schon dadurch zu steigern, daß er die Schriftsprache mit einer provinziellen Mundart vertauschte, wie Theokrit es gemacht, und hierin folgten ihm, namentlich seit Hebel's Einfluß ihn unterstützte, viele Andere [1]).

Mit dem Alterthume hängt diese Literatur nur durch Goethe's und Voßens Vermittelung zusammen, und sie hat weder in den Formen und Stoffen noch dem Geiste nach ein näheres Verhältniß zu Theokrit. Neben diesen könnte sich der einzige Hebel stellen, für welchen die Natur dasselbe gethan. Wir wollen nun aus jeder Gattung einige Beispiele hervorheben, um zu zeigen, wie der Hellenismus auch hier sich immer mehr verallgemeinert und verringert. Daß die Mängel dieser Dichtungen in gleichem Grade mit der Entfernung von den Kunstgesetzen wuchsen, nach welchen sich das Theokritische Idyll gestaltet, lohnt nicht der Mühe nachzuweisen, da selbst die deutschen Vorbilder nicht erreicht und die Vortheile, welche Voß und Goethe bereits aus dem Studium der Alten gewonnen, gleichgültig aufgegeben wurden.

Die Gesundbrunnen von Valerian Wilhelm Neubeck (1795) haben besonders in Folge der günstigen Beurtheilung des älteren Schlegel ihren Ruf behalten, ohne eben bedeutend zu sein. Im ersten Gesange läßt sich der Dichter von der Nymphe der Gera in

---

[1]) Siehe die Zusammenstellungen bei K. Gödeke, „Elf Bücher deutscher Dichtung" (1849), II, 261, und Th. Mundt, „Geschichte der Literatur der Gegenwart" (1853), S. 701.

die Tiefe führen zu Erzwäldern, Krystallen und Vulkanen, wo sich die Heilwasser bereiten; eine Einleitung, die mit Opitzens Hercynie an Virgil erinnert. Das zweite Buch zählt die vornehmsten Badeörter Deutschlands auf, doch mit sehr geringer localer Besonderheit, und ist keineswegs so anziehend, wie Schlegel es uns glauben machen will. Für den dritten Gesang fanden sich sehr prosaische Gegenstände ein, indem die Siechen hier über Wohnung, Speise und diätetisches Verhalten belehrt werden mußten. Es machte dem Dichter selbst Spaß, daß das epische Pathos mit Käse, Mehlklößen und Schweinefleisch in Conflict gerieth, aber sein großes Talent, gewöhnliche Dinge mit dem Glanze der Rhetorik herauszuputzen, half ihm über diese Schwierigkeit hinweg. Der vierte Gesang schildert die ländlichen Unterhaltungen der Curgäste, Spaziergänge, Jagd 2c., und dieser Theil enthält die lebhaftesten und ansprechendsten Schilderungen. Es fehlt dem Gedichte nicht an sinnlichem Detail, doch hätte es ihm mehr genützt als die antiken Episoden, wenn Neubeck einen bestimmten Badeort zur Scene gemacht und seine Beschreibungen an eine Handlung geknüpft. Die Herameter sind mit seltener Gewandtheit behandelt; so offenbart sich in der Schilderung der Vulkane viel rhythmische Kraft und andere sentimentale Abschnitte fließen im weichen Wellenspiele dahin. Im Ganzen hat die Sprache jene Klangfülle und gewichtige Kürze, welche Voß eben dem Virgil bei der Uebersetzung des Landbaues abgewonnen. Außerdem bilden Erinnerungen an Mythen, Personen und Sitten des Alterthums einen anziehenden Hintergrund.

Die Parthenais oder die Alpenreise von Baggesen (1804) ist offenbar das Höchste, was sein Genius zu schaffen fähig war; in ihr spielen seine wahren und scheinbaren Vorzüge in vollem Glanze. Zu epischen Versuchen fühlte er sich besonders durch Voßens Homer und Virgil angeregt. Von dem Letzteren wurde er so hingerissen, daß er lieber als Jean Paul's „ungeheuer genialische Werke" die einzige Episode von der Dido gedichtet haben wollte. In einer nach Virgil's Pollio entworfenen Vision ließ er sich durch den Schatten des römischen Dichters anfangs berufen, Napoleon in einem großen Epos zu verherrlichen, doch gab er, als seine Begeisterung für den Helden schwand, diesen Plan auf. Die Parthenais bildete sich in ihm aus, als er (1797—98) im Schmerze über den Tod seiner ersten Gattin in den Alpen herumirrte, und die Beschäftigung mit diesem Gegenstande entriß ihn der Betäubung und dem unmännlichen Grame, welcher seine besten Freunde

an ihm irre gemacht. Das Gedicht (anfangs neun, später zwölf Gesänge) enthält nach Baggesen's gemischtem Geschmacke Idyllisches und Heroisches, Komisches und Tragisches. Nordfrank geleitet drei Schwestern auf einer Alpenreise zur Jungfrau. Hermes, zur Zeit mit den griechischen Göttern in der Schweiz wohnend, hatte in der modernen Gestalt eines Hauptmanns den Führer der Schönen machen wollen, war jedoch abgewiesen worden und bereitete nun im Bunde mit Eros den Wallern mancherlei Gefahren. Nach Besiegung derselben wird Nordfrank mit der Hand der jüngsten Schwester belohnt. Diese Unabhängigkeit der Erfindung kann man den wenigsten Verehrern des Voß nachrühmen, und die Behandlung des Götterwesens ist ein Beweis von ächtem Talente. Soll die Ironie wohlthuend sein, so muß sie weder gemüthlos noch platt werden, und in beiden Beziehungen steht Baggesen weit über H. Heine. Mit einer vortrefflichen Anspielung auf die Odyssee versammelt er den Rath der Uranionen auf dem Finsteraarhorn. Sie äußern sich noch mit dem Pathos der alten olympischen Erhabenheit, sind aber in ihrer Ohnmacht den französischen Emigranten ähnlich. Hermes setzt in einer langen Rede auseinander, wie auf Erden Opfer und Ehrfurcht aufgehört. Mit vortrefflichem Humor erwidert Zeus, es sei ja in Deutschland ganz leidlich, da Schiller neulich den Göttern Griechenlands den süßesten Weihrauch gestreut, Wieland in Mercurevangelien ihre Gespräche von ausnehmender Weisheit verbreite, Goethe ihnen Propyläen baue und Voß ihn zweifeln mache, ob nicht noch holder als in Homer's Sprache klinge das Deutsche: „Herrscher im Donnergewölk, Zeus.“ Beistand und Feindschaft der Gottheiten, ein Sturm auf dem Thunersee, ein Zusammentreffen Nordfrank's mit der Geliebten in einsamer Grotte, wobei jedoch der unkeusche Plan falscher Götter nicht gelingt, schließen sich an Aehnliches in der Aeneis. Baggesen hatte ein besonderes Talent zum Allegorisiren. Großartig und treffend ist der Dämon des Schwindels dargestellt, seine Erscheinung und die Wirkung seines Erd- und Himmel verzerrenden Medusenschildes. Virgil's Fama war hier das Vorbild, scheint aber weit übertroffen. Endlich erhalten wir auch eine kleine Katabase. In einer dämonischen Höhle erscheint in Visionen die Zukunft der Schweiz. Obgleich die Bilder der drohenden Zerrüttung, der Schatten des verzweifelnden Tell nicht erquicklich sind, so steigert sich doch die Dichtung durch diesen ernsten Hinblick. Ein bedeutender Fehler ist es, daß sich unter jenen dem Helden bereiteten Gefahren auch Keuschheitsproben finden,

wobei das unzeitige Mistrauen, Erröthen und Verschämtthun der Mädchen noch mehr die naive Sittlichkeit des Idylles verletzt. Vornehmlich war es auf eine Schilderung der Gebirge abgesehen, doch that das declamatorische Pathos der Anschaulichkeit Eintrag. Baggesen wollte Virgil und Voß mit Klopstock, diesen wieder mit Jean Paul überbieten und daher wechseln Dithyramben mit der epischen Einfalt. Hier und da begegnen uns „Homerische Schwalben", doch der Homerische Sommer bleibt aus, und Voß gelang es bei seiner gleichmäßigeren Bildung mit geringeren Kräften eine bedeutendere Wirkung hervorzubringen. Baggesen sagte im Pollio von sich selbst und den Zeitgenossen:

> Ach, wir tönen nicht mehr, wir Neueren; geigen und pfeifen,
> Laut posaunen, auch brausen wie Sturm und rollender donnern
> Als der Olympier selbst, das können wir, aber nicht tönen.

Kosegarten setzte das Pfarreridyll fort. Er hat zwar in seiner Jucunde (1803) weniger als Andere die Luise benutzt, doch ist das Gedicht, welches im sikelischen Garten entsprossen sein soll, dafür auch desto dürftiger. Ein Pfarrer hält seinem Volke am Meeresufer eine Predigt von ungefähr 120 Hexametern; darauf folgt Milton's durch Haydn verklärter Hymnus an die Schöpfung. Kosegarten war stets von Andacht trunken, daher bildet der Erguß des religiösen Gefühles den Gipfel des Gedichtes. Auch andere Geistliche schmückten ihre Idyllen gern mit einer Predigt, so Heinel und Tegnèr. Selbst Holzapfel, der Jurist war, predigt wie ein Mann von Fach nach einer Disposition. Weder die Sittenschilderung noch die Charakteristik hat bei Kosegarten das Voß'sche Detail. Es war ihm überhaupt unmöglich, sich eine Weile in der idyllischen Stimmung zu erhalten. Er läßt die Mädchen von der entarteten Cultur schwatzen und gleichwol übersetzt ein Fräulein aus Plato's Phädros „die hellenischen Flüge von der Besessenheit und der heiligen Wuth der Liebe, und von dem Wesen der Seele, das dicke Dunkel der Freundin erleuchtend". Die griechischen Wörter, der zwischen Prunk und Nüchternheit herumirrende Ausdruck, die unermüdliche, jedoch ganz nachlässige Redseligkeit erinnern häufig an Bodmer's süßes Geschwätz. Stehende Epitheta, wörtliche Wiederholungen und andere herkömmliche Eigenheiten des epischen Styles finden sich auch hier, jedoch nur ein (ziemlich schiefes) Gleichniß. In der Inselfahrt (1806) sind die Verse etwas besser, doch stellen uns Personen und Begebenheiten ebenso wenig ein idyllisches Leben vor Augen. Den größten Theil nehmen

Beschreibungen ein und unzweckmäßig gewählte Episoden: eine psalmodische Kanzelrede über die Stimme des Herrn auf den Wassern, die Aufzählung Dessen, was die Alten Schönes vom Bernstein gesagt und von der vorsündflutlichen Welt, von den seligen Hyberboreern, nebst einer patriotischen Anwendung auf die heimathliche Atlantis; zur Unterhaltung der Mädchen endlich einige Legenden, unter welchen die von der keuschen Agnes im Buhlhause. Wenn solche Gedichte wie die Jucunde noch 1843 in sechster Auflage erscheinen konnten, dann erheben sich die Voß'schen Idyllen zu Sternen erster Größe. Kosegarten that wohl daran, daß er seine Poesien dem „männlichen Tadel" vorenthalten wollte und vornehmen Frauen zu Füßen legte.

Wilhelm und Emma, eine ländliche Dichtung in acht Idyllen von G. C. W. Holzapfel (1816), soll uns das Pfarreridyll in seiner Vollendung und Auflösung zeigen. Es sind nämlich alle Elemente in erschöpfender Zahl zusammengestellt, aber die Ausführung hat nichts Charakteristisches und das Ganze gleicht einer Malerei durch die Schablone. An der Spitze steht der Landpfarrer, geschmückt mit der Würde und Weisheit des Amtes und der Jahre. Seine geliebte Tochter, das einzige Kind, ist ein sanftes, gefühlvolles Mädchen, auch äußerlich das Bild der Unschuld, denn sie trägt, wie alle ihre Schwestern in den anderen Pfarreridyllen und in den Liedern und Elegien der Göttinger, ein lilienweißes Gewand. Sein Freund, der Förster, hat einen Sohn, einen redlichen, gutherzigen Jüngling, der studiren wird. Die Nachbarskinder lieben einander von der Schulzeit an. Der Jüngling muß endlich auf die Universität. Er läßt eine Schwester zurück. Sie ist die Freundin der Geliebten. Beide Mädchen, holde Kinder der Natur, sehen einander fast täglich und plaudern von dem Entfernten. Dieser findet auf der Akademie einen Freund und hat nun ebenfalls einen Vertrauten seiner Liebe. Es folgt die Seligkeit eines Ferienbesuches. Der Studiosus bringt auch den Freund mit, der sich mit seiner Schwester verlobt. Nun ist eine Pause bis zur Hochzeit auszufüllen. Das eine Paar wird durch den Verdacht einer Untreue getrennt. Die jungen Leute härmen sich ab und können doch nicht voneinander lassen. Der zweite Bräutigam reist zu einer in weiter Ferne wohnenden Mutter. Endlich kehrt er zurück. Da ist die Braut todtkrank. Aber der Himmel hat Erbarmen. Sie genest, und inzwischen entdeckt auch das zweite Paar, daß nur ein Misverständniß die Ursache der unschuldigen Leiden gewesen. Die Erfüllung ist nahe. Man durchstreift Feld und

Wald in süßester Befriedigung. Man verweilt bis zur Nacht im Garten bei Mondenlicht, Resedaduft und den Liedern der Nachtigall. Die Alten plaudern in der Laube und schmauchen ihre Pfeife. Endlich feiert man das fröhliche Hochzeitsfest. Die Gemeinde nimmt herzlich Antheil aus Liebe zu ihrem Seelsorger und der freundlichen Tochter, die man im Dorfe behält. Denn der Bräutigam hat schon seine schöne Predigt gehalten und wird des Schwiegervaters Gehülfe und Nachfolger. Hier sind nun Personen, Scenen, Sitten wie bei Voß. Es ist jedoch das Natürliche mit dem Alltäglichen verwechselt. Der Pfarrer zu Grünau mag nicht liebenswürdig sein, aber er hat einen Charakter, und die naive Munterkeit seiner Luise zeigt, daß Voß wenigstens bemüht war, von Klopstock zu Lessing überzugehen. Seinem kräftigen, derben Sinne sagte die romantische Sentimentalität nicht zu. In der Gefühlsweise lehnt sich das jüngere Idyll daher nicht an ihn, sondern an Hölty oder an Miller. Die Sympathie der Herzen, die Seelenharmonie, verschlingt, wie im Siegwart, alle Gedanken, der moralische Idealismus alles Individuelle. So hatte einst Geßner geglaubt, die Theokritischen Dissonanzen in einen reinern Accord auflösen zu müssen. — Weit bedeutender ist das Pfingstfest von Ed. Heinel (1833). Hier ist das Vorbild wol in mancher Beziehung übertroffen. So ist es ganz angemessen, daß das kirchliche Leben der Landleute mit seinen frommen Sitten mehr hervortritt. Auch der festliche Abend auf dem Waldberge unfern des Meeres nimmt sich ganz anders aus als die Kaffee- und Tafelscenen in der Luise. Endlich gibt es hier eine spannende Begebenheit. In anderen Dingen hatte Voß jedoch so sehr das Richtige getroffen, daß eine fühlbare Lücke entstand, wenn man ihn nicht nachahmte. Jene derberen Figuren, Hans und Thoms, die treue Susanne und Marie, die geschäftige Hausmagd, entbehrt das Idyll, welches doch immer zur Verzärtelung hinneigt, nur zu seinem Schaden. Ebenso ist für die Bilder des häuslichen Behagens kein genügender Ersatz geboten. Den Pfarrer selbst drückt der Verlust der Gattin, die Furcht für den Schwiegersohn, welchen die mistrauische Regierung nicht anstellen will, er spielt neben dem Gutsherrn die zweite Rolle, und dem gegenüber fühlt man, daß die eigensinnige Kraft und regsame Selbstherrlichkeit seines Amtsbruders zu Grünau auch ihre Reize hat. — Der Feierabend eines Greises von K. Kirsch (1844), gleichfalls ein Pastorale dieser Art in Hexametern, das ich jedoch nur aus einer Recension kenne, soll ganz ansprechend sein und in der Ausführung manches Neue

haben. Personen und Scenen mußten ziemlich dieselben bleiben. Der religiöse Theil des Idylles bewegt sich um die Einweihung einer neuen Dorfkirche und das Jubelfest des Pfarrers; die Erotik knüpft sich an die Verbindung seiner Enkelin mit einem jungen Amtsbruder und seines Enkels mit der Tochter eines Försters. Zur zeitweiligen romantischen Verschleierung des Mondes hatte der Enkel die Braut verlassen, er kehrte aber reumüthig zurück und eine bewegliche Versöhnungsscene auf dem Friedhofe machte das Glück Aller vollständig. Im Hintergrunde steht eine vornehme Gutsherrschaft als Vertreterin der großen Welt, an welche sich solche Idyllen anlehnen, wie die Hirtenthäler an das Gebirge. — Von Ed. Crusius, Pastor zu Immenrode, gibt es außer dem biblischen Familiengemälde Bethanien (1840, Lazarus und seine Schwestern) zwei größere idyllische Dichtungen: Der Besuch in Hainthal (1839) und Die Verlobung (1844). Der Mittelpunkt der Begebenheiten ist in beiden ebenfalls die Verschwägerung der Familien des Pfarrers und des Försters oder Amtmanns. Die Freundschaft der biederen Alten, die Herzensangelegenheit der strebsamen, wohlgebildeten Jünglinge und unschuldigen Mädchen, der Genuß der Natur und der Geselligkeit, in welche Geburtstage, Jubiläen, Kindtaufe einen festlichen Schwung bringen, die Dankbarkeit gegen den Geber so vieler Freuden und andere fromme Empfindungen, die sich oft in erbaulichen Reden äußern; zu diesem Seelenleben als Unterlage eine behagliche Häuslichkeit und eine reizende Landschaft: solche Dinge sind das immer wiederkehrende Thema, welchem man sich durch Veränderung der Motive einige Neuheit zu geben bemühte. Auch in Crusius' Idyllen nähert sich die Darstellung bei dem Mangel aller charakteristischen Züge der sentimentalen Verschwommenheit. Diese Versuche lehren uns wenigstens beherzigen, daß Voß doch nicht ohne Talent und Glück gedichtet haben muß, weil er nicht nur zu dem Familienidyll den Grundriß erfand und alles Material sammelte, sondern nach so vielen Jahren von Keinem übertroffen ist.

Amalie v. Imhoff bildete sich in der Schule Goethe's und Schiller's. Die Schwestern von Lesbos (1801), welche ich zur Charakteristik ihrer Dichtungsweise ausgewählt habe, sind nicht in Vossens Styl geschrieben und ähneln noch weniger den Idyllen der Alten. Der Verfasserin hat die Iphigenie vorgeschwebt. Das eigentliche Thema sind die Irrungen des Herzens, die sittliche Casuistik, und die Handlung ist Nebensache. Eine jüngere Schwester, die sich arglos der Liebe zu dem Verlobten der älteren hingibt und

dann vergebens die Leidenschaft überwältigen will, ein Jüngling, welcher die neue Liebe, die ihn überrascht hat, der Treue unterordnet, endlich eine jener reinen und hohen Jungfrauen, die, durch Erfahrung und Leiden gereift, die Wirren des Lebens mit besonnener Klarheit betrachten, in deren tiefem Gemüthe sich bei der höheren Ruhe und Fassung die Leidenschaften und Wünsche bald beschwichtigen lassen, so daß sie mit stiller Kraft Anderen ein schmerzliches Opfer bringen und die Resignation doch nicht unnatürlich oder verletzend erscheint, da der sittlichen Hoheit und den herben Erfahrungen die Binde der stillen Vesta zuletzt angemessener ist als die frohe Myrte: dies sind Personen, mit denen sich auch Goethe gern beschäftigte. Griechisch ist dem Stoffe nach hier nichts als der ideale arkadische Schauplatz, an den uns schon Geßner, Jacobi und Wieland gewöhnt. Dagegen haben die gemessene Empfindung, die nivellirende Lebensbetrachtung, die stille Größe und Reinheit des Charakters in jenen von griechischem Geiste durchflossenen Dichtungen Goethe's auf das Idyll einen wesentlichen Einfluß geübt, und auch die Mängel der Iphigenie, die vorherrschende Sentimentalität, der reflectirende Ton, die Armuth an äußerem Leben, kehrten getreulich wieder. Selbst die sichere Anlage der einfachen Begebenheit, die leichte Motivirung, der runde Guß verrathen die nachhelfende Hand eines Meisters, so daß der Irrthum, Goethe für den Verfasser zu nehmen, gar nicht so fern lag, als man meint. Aehnliche Probleme sind oft behandelt, und eine Vergleichung dieses Idylles mit F. H. Jacobi's Woldemar oder Gutzkow's Weißem Blatt würde zur Erörterung mancher wichtigen Frage Anlaß geben. — Die Idyllen von K. L. Kannegießer zeigen ein gebildetes Gefühl für das Dichterische und einige Sicherheit in der Behandlung, welche die Frucht einer vielfachen Beschäftigung mit den Meisterwerken der Poesie sind. Amor und Hymen in zwölf Gesängen (1818) schildert die Bewerbung eines Dichters und Schulmannes um eine Pfarrerstochter, ihren Brautstand, die Vermählung und die Flitterwochen. Die Begebenheiten umfassen ein Jahr. Jeder Monat bringt ein neues episches Moment hinzu, welches meistens mit dem ebenmäßigen Fortschreiten der Natur in Verbindung gesetzt ist. Die Charaktere haben bei aller Einfachheit mehr Gehalt als in Voßens Luise, und die Behandlung regt auch mehr den Gedanken an. Manches ist recht anziehend, z. B. die schön erfundene Scene, als die Verlobten in die Ruinen einer im Dreißigjährigen Kriege zerstörten Kirche eintreten und an dem versunkenen Altare, wo seit Jahrhunderten kein Brautpaar

gestanden, ihre seligen Hoffnungen mit einem ernsten Nachsinnen läutern. Das Gedicht sinkt jedoch außerordentlich, wenn man an die behagliche Ruhe denkt, mit welcher Voß die Motive ausführt, oder gar an Hermann und Dorothea. Zu einem Vergleiche mit dem letzteren fordert aber ein jüngeres Idyll von Kannegießer auf. Telemachos und Nausikaa (1846) behandelt den Abschluß der schönen Sage von Odysseus' Aufenthalt an dem Hofe des Alkinoos, die Brautfahrt des Telemach. Dieser und seine Eltern gleichen so ziemlich der Familie aus dem Goldenen Löwen, und der Sänger Demodokos hat sich in den würdigen Geistlichen verwandelt. In dem letzten Theile läßt das Idyll sehr zu seinem Vortheile den epischen Stoff vorherrschen, im ersten gestaltet es sich nach der sentimentalen Ideendichtung. Die älteren Personen sollen als die Träger einer natürlichen Weisheit und Lebenserfahrung erscheinen. Die Didaktik hat jedoch nicht viel Gehalt und macht sich eines störenden Anachronismus schuldig, da Reflexionen über die Annehmlichkeit der geselligen Unterhaltung, über das Wesen der Freundschaft, der Liebe, über den Werth eines stillen Wirkens in beruhigten Zeiten den alten Rost von der Münze streifen. Adam und Eva von Moritz Hartmann wird ebenfalls auf Goethe's fortwirkendes Beispiel zurückgeführt. Das Idyll gehört zu dem Besseren, was die neue Poesie hervorgebracht, kann aber einen Vergleich mit dem Vorbilde nicht aushalten, und die flüchtige Ausführung mancher Scenen macht es mehr zu dem Werke des Zeitvertreibes als des ernsten Kunstsinnes. Ein reicher Fabrikherr schickt aus Respect vor russischer Einquartierung seine noch sehr junge Tochter in die Waldeinsamkeit. Sein Pflegesohn, der mit ihr aufgewachsen, begleitet sie. Die jungen Leute führen da, wie Adam und Eva, auf deren Namen sie getauft sind, ein paradiesisch Leben. Des Jünglings geistige Ueberlegenheit, sein weiter Blick ins Leben, der kräftige Schutz in Gefahren machen auf das Mädchen einen tiefen Eindruck und verwandeln das lustige Kind in eine still sinnende Jungfrau, doch bleibt sie Gurli genug, um Adam ihre große Entdeckung, daß sie sich eigentlich nicht wie Geschwister lieben und daß noch die Heirath zu ihrem Glücke fehlt, mitzutheilen. Während Goethe sittliche Bedenken und äußere Hemmnisse zwischen Hermann und Dorothea stellt, um die beiden vollen Menschenseelen in ihrem tiefsten Grunde zu entschleiern, konnte dies Abenteuer nur mit einer Heirath schließen, und der Vater hätte in der kritischen Lage gewiß besser gethan, das Paar, zumal bei der großen Jugend desselben, erst copuliren zu lassen, ehe er es

auf eine so lange Zeit in den Wald schickte. Anfangs scheint es, da eine Voß'sche Ausmalung des Wohnzimmers das Ganze eröffnet, als ob auch das Geheimniß der Familie zur Darstellung kommen soll, wie Goethe das wechselseitige Verhältniß zwischen Vater, Mutter und Sohn bis in die feinsten Verzweigungen hin verfolgt, doch reißt dieser Faden bald ab. Hartmann hat wol hauptsächlich auf den Charakter des Helden gerechnet. Ein Geistlicher, der die jungen Leute im Walde entdeckte und mit ihnen in Verkehr trat, gleicht dem ersten Verlobten Dorothea's. Er war einst nach Frankreich geeilt, um für die Revolution zu kämpfen, und bedeckt jetzt das gebrochene Herz mit der Kutte. Der junge Adam eifert ihm nach. Man hatte ihn schon wegen „einer Verschwörung gegen die Tyrannen" aus der Schule gewiesen, doch er blieb Dantonist. Im Urwalde ergeht er sich in poetischen Philosophemen aus der höheren Naturlehre, wobei Eva ihn zwar nicht versteht, aber bewundert. Er hatte einen Russen, der ihm Eva geraubt, schon unter der Art, übte aber Gnade. Obgleich zu Zeiten so zartfühlend, daß er nicht die Lerchen schießen konnte, bezwang er einen Wolf mit bloßen Händen. Das aus Riesenstärke, Gutmüthigkeit und Weichheit zusammengesetzte Ideal der älteren Geniedichtung vervollkommnet sich hier durch moderne Politik und Philosophie. Auch das Aeußere dieses Ideals, die herculische oder cheruskische Gestalt nebst der heiligen Kraft des „künftigen" Bartes und der geniale, sehr kleidsame Anzug werden so genau beschrieben, daß man Alles nachzeichnen und antuschen könnte. Wie es scheint, war Hartmann zu bescheiden, mit Goethe zu wetteifern[1]). Das Gedicht hat der poetischen Form und dem Hexameter viel zu verdanken, denn als Novelle möchte es spurlos verschwinden. Hartmann wollte, wie „der Alte von Weimar", den Aerger und die Betrübniß der Zeit in einem Idylle begraben, doch wächst von diesen Pilzen genug in seinem Tempe. — Der Pachthof von Max Holdau (1852) gehört vielleicht auch zu Goethe's Idyll, da hier die Kriegslust Hermann's weiter ausgeführt scheint und die Sprache einige Aehnlichkeit hat. Reinhold verliebt sich in die Tochter des Pachters, seines Pflegevaters. Zwei Nebenbuhler beunruhigen ihn und er zieht

---

[1]) Ruf' ich dich vielleicht, du Tochter des Pfarrers von Grünau?
Nein! es ist jetzt beliebt, mit Lächeln nur dich zu betrachten.
O Luise (von) Voß, du sittsam bescheidene Jungfrau!
Dich, Dorothea? Erschreckt kehrt sich von dir meine Kraft ab,
Wahrlich, du bist zu schön, zu hoch, zu groß und zu weise.

in den Krieg. Bei der Heimkehr empfängt ihn die Geliebte mit der alten Treue, aber er will ihr lieber entsagen, als seinem Wohlthäter die Tochter abnöthigen. Den Pachter rührt die Großmuth und er macht das Paar glücklich. Phantasielose Scenen, ein flaches Raisonnement und schlechte Hexameter verweisen dieses Gedicht zu den mittelmäßigsten Erzeugnissen der modernen Goldschnittliteratur. — Endlich erwähnte ich Kyllenion (1805), zwölf idyllische Skizzen mit den Namen der griechischen Monate. Sie sind, den Geßner'schen Bildern aus Arkadien ganz unähnlich, voll frischer Bewegung und am wenigsten sentimental; aber die Erfindungen sind, trotz der sonstigen Originalität des Dichters, nur dürftig und von landschaftlichen Schilderungen überwuchert. An das Antike erinnert nichts als das Costüm und der gelehrte antiquarische Apparat, den Fr. Jacobs dem Verfasser geliefert haben soll.

In dem Volksidyll erhielt Voß an Johann Peter Hebel einen Nachfolger, der ihn überflügelte. Voß schilderte die frische Gesundheit, das starke und zarte, fröhliche und liebliche Wesen der Landleute, Hebel hatte alle diese Eigenschaften selbst. Während Voß doch immer außerhalb des Lebenskreises stand, aus dem er nur als Freund und Kenner der Dichtungsgattung sowol wie der Volksnatur seine Gegenstände wählte, und während sich in ihm der Sinn für das Idyllische nicht zu einem idyllischen Sinne steigern konnte, schien Hebel selbst zu dem Volke zu gehören, und bei ihm durchdringt die idyllische Natur gleichmäßig mit den Gegenständen auch die Auffassung und Behandlung. Andererseits darf aber auch Voß gegen Hebel nicht zu sehr herabgesetzt werden: Von den neun in Hexametern verfaßten Idyllen des Letzteren, die sich unter den Allemannischen Gedichten (1803) befinden, sind einige unübertrefflich schön, aber sie alle zusammen würden uns nicht ein so umfassendes Bild von dem Leben und Treiben des Volkes geben, wenn sie sich nicht durch die lyrischen und didaktischen Gedichte ergänzten, die meistens nach Ton und Inhalt ebenfalls idyllisch sind. Manche sehr gerühmte Vorzüge Hebel's haben auch ihre Schattenseite. So schildert er uns den Fluß (die Wiese) als ein Landmädchen nach allen Stationen der Kindheit und Jugend, das Haferkorn ist ein Kindlein, das unter der Pflege der Engel gedeiht, das Neujahr wieder ein Kindlein, welches unter die Menschen gesendet wird, seine Spenden auszutheilen, die Sonne eine Hausfrau, welche auf ihrem Spaziergange Wolken strickt 2c.; diese mit Geist, Phantasie und Anmuth behandelten Personificationen,

von denen Goethe ganz richtig bemerkt, daß sie nach Art der griechischen Mythologie das Universum vergöttlichen, mindestens (in gutem Sinne) verbauern, haben allerdings eine überraschende Lebendigkeit, setzen aber, was auch Vilmar zu tadeln scheint, an die Stelle des Eindruckes der Natur doch den Reiz des vergleichenden Witzes; es ist, als ob die Uebersättigung sich bereits nach pikanten Zuthaten umsieht, und in Voßens sich selbst genügendem Behagen an dem sommerlichen Feld-, Wald- und Gartenleben dürfte das idyllische Gefühl sich in größerer Reinheit und Einfachheit aussprechen. Bei Hebel stehen die Kinder mit den Müttern und den lieben Engeln im Vordergrunde, und während Voß hauptsächlich auf die Sittenschilderung ausging, die er an die Arbeiten, Scherze und Liebschaften der erwachsenen Jugend anknüpft, läßt Hebel gern die Kleinen durch moralische Naturbilder und Erzählungen unterhalten. Die letzteren sind bisweilen ganz liebliche, mit den Wundern des Aberglaubens geschmückte Sagen, doch fehlen auch nicht blutige Geschichten, wie der berühmte Karfunkel, der aus den Grenzen des Idylles hinausgeht, wenn es auch richtig ist, daß das Volk sich an solchen Sachen erquickt, um dabei das Bewußtsein der eigenen Unsträflichkeit und Sicherheit zu genießen. Erotischen Inhaltes ist bei Hebel nur ein einziges Idyll, Die Feldwächter, eine Art Wechselgesang zweier jungen Burschen, die einander nachher auch beschenken, was allein an Theokrit erinnert; sonst ist dieses beliebte idyllische Thema nur lyrisch behandelt, bisweilen (man vergleiche Die Ueberraschung im Garten) mit einer so klaren und frischen Naivetät, wie sie nur das Volkslied kennt. Ob Voß oder Hebel uns mit einem reicheren Detail in die Werkstätten, Gewohnheiten und Freuden des Landlebens einführt, das ist schwer auszumachen. Hebel heißt mit Recht unschätzbar, aber Voß ist deshalb nicht durch ihn beseitigt worden. Für uns Städter z. B., die wir ab und zu einmal eine sommerliche Rusticatio genießen, dabei aber weder barfuß gehen, noch rindslederne Schuhe anziehen, liegt in dem bewußten Naturgenuß der gebildeteren und etwas belesenen Landleute, die uns Voß schildert, die poetische Vermittelung zwischen dem Stadtleben und dem Hebel'schen Bauernidyll, und ebenso tritt die Traulichkeit der Wohnstube, an welche uns Nordländer die langen Winter gewöhnen, bei Voß in stärkeren Zügen hervor, während man bei Hebel, was auf einer localen Verschiedenheit der Sitten beruhen mag, die Gemüthlichkeit häufiger in der Schenke aufsucht. — Von den beiden umfangreichen Idyllen von Ludwig Neuffer ist Der Tag auf dem Lande (1800)

ein sentimentales Familienidyll, Die Herbstfeier (1828) ein locales Volksidyll. Auf dem Titel des ersten hatte ein Nachdrucker Voß als Verfasser genannt; Neuffer erklärte gern, daß seinem Gedichte damit eine Ehre erwiesen worden, und wirklich hat er in diesem Idylle Voß nicht erreicht. Zwar zeigte er schon hier, daß ihm ein schöner sittlicher Idealismus, dichterisches Gefühl und Gedankenfülle eigen waren, seine Personen sind auch edle und liebenswürdige Menschen, deren verständige Gespräche man gern anhört, aber Charaktere und Begebenheiten haben nichts Individuelles, und die Episoden, welche dem Dichter behülflich sind, die dürftige Fabel zu einem Gedichte von 300 Seiten auszuspinnen (zum Theil Erinnerungen an die Freiheitskriege, zum Theil sentimental-tragische Liebesgeschichten, die mit den Richardson'schen Romanen und dem Siegwart seines Landsmannes Miller verwandt sind), verrathen noch eine schwache Erfindung. Der Luise hat Neuffer einen Zug entnommen, der in ihr unschicklich und hier noch störender ist. Auf einem Dorfe wohnt ein begüterter Mann mit seiner Tochter. Die Landwirthschaft und die Natur mildern seinen Schmerz um die früh verstorbene Gattin. Ihn besuchen Freunde aus der Stadt: Vater, Mutter und Sohn. Die jungen Leute sind verlobt und werden, als man auf einem Spaziergange wie zufällig in die Dorfkirche tritt und da den Pfarrer findet, vor den Altar gestellt und getraut. Die Mutter des Bräutigams war, um für das Mahl zu sorgen, im Hause geblieben. Sie ist über den unzeitigen Scherz höchst entrüstet und kaum zu beruhigen, als sie erfährt, daß man ihrer bei der Trauung des Sohnes nicht bedurft habe. — Die Herbstfeier (zuerst 1802) muß man zu den besten Dichtungen der classischen Schule zählen. Ein wohlhabender Kaufmann in Schwaben feiert mit seiner Familie und zahlreichen Freunden das fröhliche Fest der Lese. Zwei Brautpaare stehen an der Spitze der jungen Leute. Zwar sind ihre Angelegenheiten in bester Ordnung und der Fabel fehlt daher jede spannende Verwickelung, wie uns denn auch die Personen lange nicht so beschäftigen wie in Hermann und Dorothea. Doch sind die Arbeit und die Freuden der Lese der eigentliche Gegenstand des Gedichtes und wir vermissen nicht eine Entfaltung tiefer Interessen und Charaktere bei dieser lebhaften, mit Stetigkeit und Ebenmaß fortschreitenden Schilderung der mannichfachen Lustbarkeiten. Unter den älteren Leuten sind einige etwas grämlich; das Treiben der Jugend hingegen, die in ihrer Bravheit, Frische und Lieblichkeit selbst ein Bild alles hoffnungsreichen Gedeihens ist und sich auf diesem Schauplatze des

vollsten Segens der Natur mit einmüthigem Sinne, harmloser und anständiger Fröhlichkeit herumtummelt, erfüllt uns mit der in gleichem Maße zum Genießen wie zum Schaffen anregenden Lebenslust des ächten Idylles. Da führen nicht phantastische Gespenster in dem Zwielicht der Kellergewölbe groteske Tänze auf, sondern die kräftigste Gesundheit durchströmt den Festjubel der Natur und der Menschen auf den Bergen des schwäbischen Weingottes.

„Mächtige Freude fürwahr wird Allen gewähren der Anblick!"

Wahrhaft classisch in beiden Idyllen sind Vers und Sprache, an denen man den geübten Uebersetzer der Aeneis (1816 und 1830) erkennt. Neuffer hat auch Homer sehr fleißig gelesen. Dies ergibt sich nicht allein aus einzelnen Stylwendungen, die mit heiterer Ironie nachgeahmt werden, sondern viele seiner Personen sind nach dem einfachen Adel ihres Geistes und ihrer Sitten Ebenbilder der Homerischen Menschen.

Das Idyll ist sentimental, wenn es vorzugsweise die sittliche Schönheit des Seelenlebens darstellt und die Natur so schildert, wie sie sich in dem Spiegel des ästhetischen Idealismus abbildet; es heißt im engern Sinne sentimental, wenn die sittliche Schönheit allein in der Zartheit elegischer Empfindungen gesucht, aus der Natur nur genommen wird, was zu solchen Empfindungen stimmt. Das Volksidyll stellt sich in beiden Beziehungen der Sentimentalität entgegen. In dem zuletzt angegebenen Fall wird man seiner Gegenwirkung den größten Nachdruck wünschen, im ersten hat es nur die Rechte des Realismus zu wahren, wie es andererseits selbst sich dem Idealismus unterordnen muß, wenn es nicht gehaltlos werden und zu dem Unschönen verirren soll. In jeder ihrer Perioden zeigt uns die Idyllendichtung das Spiel dieser Gegensätze. Zuletzt hatte Voß zwar das Sentimentale aufgenommen, aber dabei so wenig die Schönseligkeit und Naturgemälde mit bengalischer Beleuchtung begünstigen wollen, daß ihm Schlegel im Gegentheil Schuld gab, er habe den Pindus mit Kartoffelknollen bepflanzt. Einige seiner Nachfolger verfielen dagegen wieder in die schlimmste Art des Sentimentalen. Es ist bereits erwähnt, daß man aus Klopstock's Dichtungen das Weiche und Ueberschwängliche einseitig herausnahm, daß man mit Hölty und Miller das Sanfte, Elegische, Rührende liebte und dies Alles in das Voß'sche Idyll hineintrug. In der Parthenais, deren Schauplatz für die Heimath des Naiven galt, finden sich neben anderen auch alle diese Elemente. Die zehn Idyllen der K. Pichler (1802) sind meistens erotisch. Man klagt

um den Geliebten, der in den Krieg gezogen, um eine treulose Schöne; man freut sich, süße Bande geknüpft zu haben, beim Wiedersehen einander trotz mancher Versuchung treu zu finden. Diese ganze Erotik hat die Farbe der alten arkadischen Schäferpoesie. Auch wenn die junge Frau den heimkehrenden Gatten mit Canaster und Punsch bewirthet, wenn man für die Armen eine Rumford'sche Suppe kocht, wenn nach Virgil's erster Ekloge der segensreiche Friedensschluß (1801) und der Gott, qui nobis haec otia fecit, gepriesen wird, so gründet sich das Idyll immer auf die sentimentalen Regungen des Herzens. Noch mehr Einfluß gewann diese Richtung durch die Matthisson'sche Lyrik mit ihren elegischen, überzarten Landschaftsgemälden, die der gerade Gegensatz zu den berüchtigten märkischen Idyllen sind, durch den Familienroman und das bürgerliche Drama. In Emmi oder die zerbrochenen Eier von Julius von Soden (1819) begegnen sich das Sentimentale und das Naive, um jedes auf seine Weise in die Lüderlichkeit zu verfallen. Ein Kosackenoffizier verführt zum Danke für die Pflege, welche ihm in einem Bauernhause zu Theil geworden, die Tochter seines Wirthes, ist aber dabei ein äußerst gefühlvoller Mann; Emmi wieder war ein so unschuldiges Naturkind, daß sie glaubte, bei ihrem Zusammentreffen mit dem Geliebten im Walde sei nur ein Korb mit Eiern verunglückt, sonst aber nichts Schlimmes und Besonderes geschehen. Mit diesem Idyll, welches auch darin originell ist, daß die Verse, wenn die Muse es will, nur den Tonfall des Hexameters nachahmen, ohne sich an die vorgeschriebene Zahl der Füße zu binden, belegt Menzel die Spitze der Verkehrtheit. Ich gebe den Schluß mit seinen Worten: Emmi kommt mit einem gesunden kleinen Kosacken nieder, den die vornehme Braut jenes Offiziers in ein künstlich gemachtes Ei verbirgt und ihrem treulosen Bräutigam, einer Volkssitte gemäß, zu Ostern spendet. Ueberraschung, Rührung, Thränen. Er heirathet die Schweizerin und die großmüthige Braut einen Anderen [1]. —. Das naive Idyll, sagten wir oben, muß sich, was bei Hebel der Fall ist, durch den Idealismus von dem Alltäglichen, Gehaltlosen und Unschönen befreien. Es wird jedoch immer Dichtungen in seinem Gefolge haben, welche das Unpoetische nicht aufgeben wollen und gleichmäßig in der Form die Prosa vorziehen. Eine solche Wendung des Geschmackes wurde schon durch Ulrich Hegner vorbereitet. Seine

[1] W. Menzel, „Die deutsche Literatur" (1836), IV, 45.

Molkencur (1812) ist aber kein rechtes Idyll, da das epische Element erst in Suschens Hochzeit, der neun Jahre später geschriebenen Fortsetzung, nachgeholt und hier nur mit Spott und Lehre der Widerspruch entwickelt wurde, welcher sich in der Schweiz seit Bodmer, Geßner, Steinbrüchel zwischen der alten Naivetät und der neuen sentimentalen und gelehrten Cultur ausgebildet hatte [1]. Berthold Auerbach, ein Verehrer Hebel's, vertauschte die poetischen Formen mit der Prosa. Seine Dorfgeschichten (1843) und die ähnlichen von Albert Bitzius (1850) verletzten nicht nur noch mehr die Unschuld des Idylles als Hebel's Karfunkel und Der Statthalter von Schopfheim, sondern sie folgten auch dem modernen Geschmack darin, daß sie absichtlich das Dichterische dem Charakteristischen opferten, dem Idealismus die Naturwahrheit mit den schreiendsten Mistönen entgegenstellten und das Unschöne mehr suchten als mieden, obgleich doch der Maler Müller und kurz vorher Immermann im Münchhausen gezeigt hatten, daß man nicht nothwendigerweise für die Vorzüge der naiven Dichtung andere, ebenso große hingeben müsse. Die Dorfgeschichten in Versen, z. B. Die Maikönigin von Wolfgang Müller von Königswinter (1852), scheinen der Rohheit mehr aus dem Wege zu gehen. In Hexametern hat E. Mörike in seiner Idylle am Bodensee (1846) ein paar Schwänke erzählt, in denen der Volkshumor seine Späße auch etwas grob gesponnen.

Während es dem Drama und dem eigentlichen Epos so schwer wird, sich ein Publicum zu gewinnen, und die Poesie hier nach Mühe und Erfolg zu der Arbeit des Sisyphus verurtheilt scheint, hat eine andere Dichtungsart das seltene Glück, Erscheinungen aufweisen zu können, die es in kurzer Zeit zu einem Dutzend Auflagen brachten. Ein idyllischer Hintergrund, eine reichere epische Bewegung, die selbst tragische Conflicte zuläßt, malerische Naturscenen, die romantische Wald- und Herzenslyrik, dazu wo möglich der Zauber alter Sagen und ein Stück Volksleben mit localen Sitten, endlich zur Absonderung von der Romanliteratur, welche alle ihre Kinder verschlingt, eine poetische Form — diese zu einer Erzählung verbundenen Elemente erfreuen sich gegenwärtig des allgemeinsten Beifalls. Das Alterthum hätte solchen Dichtungen nicht blos den Hexameter, sondern auch manchen bildsamen Stoff

---

[1] Ueber die Vermischung ähnlicher Gegensätze in den Idyllen von M. Usteri vgl. Gervinus, V, 75.

anzubieten. Derselbe müßte sich der modernen Auffassung fügen; es könnte dann möglicherweise ein ächtes Kunstwerk entstehen, das sich an die Iphigenie oder an Schiller's griechische Balladen reihete, in den meisten Fällen würde sich aber wol nur die charakterlose Vermischung des Antiken und Modernen wiederholen, welche uns das Epos des Mittelalters, die französische Tragödie und die aus Wieland's Hellenismus entsprungenen Romane zeigten. Es ist daher zu wünschen, daß man einen Versuch, die Stoffe oder die besondere epische Technik des Alterthums in diese modernen Erzählungen hineinzuziehen, lieber unterläßt, zumal da Aehnliches mit der Achilleis, mit Eros und Psyche, Telemach und Nausikaa schon mislungen ist; dies schließt aber den andern Wunsch nicht aus, daß die Dichter bei ihren Schöpfungen, sowol in Betreff der Idealbildung, welche sich auf die Denk- und Gefühlsweise gründet, als der sinnlichen Gestaltung durch Phantasie, Sprache und Rhythmus, des Kanons antiker Schönheit eingedenk sein mögen. Es wird sich dann die Gefahr vermindern, daß diese mit bunten Deckeln und Goldschnitt prangenden Dichtungen auch nach ihrem Gehalte zur Toilettenpoesie herabsinken. Man wird nicht die Blumen selbst phantastische Brautfahrten unternehmen lassen, sondern es wird wieder genug sein, daß sie den wackern Burschen und sein frisches Mädchen schmücken. Man wird nicht vergessen, daß die deutschen Wälder damals, als Siegfried erschlagen ward oder als König Nobel in ihnen residirte, sich andere Sachen als träumerische und tändelnde Märchen zu erzählen hatten. Heißen wir es gut, daß der Geist der classischen Dichtkunst die neukatholische Romantik der Amaranth bis zur Vernichtung bekämpft hat, wie können wir dennoch glauben, es lohne nicht, seine versiegenden Quellen wieder aufzugraben und seinen Strom vor der Versandung zu schützen?

Dreiundzwanzigstes Capitel.

Das Drama. Welche Gattungen desselben der Classicismus überlieferte und welche von der Romantik hinzugefügt wurden. Heroische Tragödien mit Schiller's Richtung auf das Erhabene. Die Manlianischen Processe (Klingemann, H. v. Kleist, H. v. Collin). Das historische Drama, welches oft seine Helden aus dem Alterthum nimmt, stellt sich dem Phantastischen und der Sentimentalität entgegen, verfällt jedoch bisweilen in dieselben Fehler (Beil, v. Auffenberg). – Die Schicksalstragödie. Daß sie mehr der Romantik als dem Alterthum und Schiller angehört, dessen Fatalismus nach Quelle und Ziel ganz anderer Art ist (Kannegießer, Werner, Grillparzer, Müllner, Houwald, Gutzkow 2c.).

Mit der unübersehbaren Literatur der Romane und Novellen verglichen, sind die Erzeugnisse der neueren epischen Poesie nur einzelne zerstreute Inselpunkte in einer uferlosen See. Mehr Widerstand leistete das Drama, als die Romantik an der Auflösung der plastischen Formen arbeitete, und es hat in Betreff der Gestaltung mehr als alles Andere die poetischen Kräfte in Anspruch genommen. Denn während in den übrigen Dichtungsgattungen die Schriftsteller lauter gebahnte Wege finden, auf denen sie je nach ihrer Begabung mit mehr oder weniger Glück vorschreiten, ist das Drama nach seiner ethischen und technischen Composition, ja bis auf die Stoffe hinab noch immer ein Räthsel, und der Versuch, dasselbe zu lösen, hat die größten Anstrengungen hervorgerufen. Die Gattung an sich, weil sie die höchste ist, reizte zur Bearbeitung. Ferner hatten in ihr unsere Meister den größten Ruhm erlangt und man warb mit denselben Mitteln um eine gleiche Ehre. Ja, nach dem Urtheile der modernen Dichter und Kritiker ist von Schiller und Goethe auch in dem Drama keineswegs die Höhe erstiegen, und Jeder, der sich berufen glaubt, folgt der anlockenden Hoffnung, daß mit seinem Namen in der Geschichte der Poesie eine neue Epoche bezeichnet werden könnte. Demnach wurde das Drama weit ernster in Angriff genommen als das Epos, und es ist in dieser Gattung das Streben nach einer plastischen Darstellung mehr gestiegen als geschwunden.

Die vielen Versuche führten nun auch zu der Wahl der verschiedensten Vorbilder. Man konnte sich nicht verbergen, daß es seit Lessing und Schiller doch einen wirklich deutschen Styl des Dramas gab, mochten die Gesetze und Beispiele, unter deren Einfluß er sich entwickelt, auch aus der Fremde entlehnt sein.

Die Alten wurden auf diesem Gebiete nicht so bald vergessen. Shakspeare trat mehr als bisher in den Vordergrund und zu ihm gesellte sich Calderon. Alle diese Muster wurden in verschiedenen Combinationen wieder zu neuen Bildungen verschmolzen, und so entstand eine Mannichfaltigkeit von Darstellungsformen, die kaum eine feste Eintheilung zuläßt. Um in dieser Umgebung die Stelle aufzufinden, wo sich das Alterthum behauptete, müssen wir uns einen Augenblick die hauptsächlichsten Richtungen vergegenwärtigen.

Wie viel Gewinn an reinem Geschmack und poetischem Gehalt Schiller und Goethe aus ihrer Beschäftigung mit den Alten im Allgemeinen gezogen, erwähnen wir hier nicht wieder. Wir weilen bei den unmittelbarsten und kenntlichsten Entlehnungen und Einwirkungen. Vor Lessing hatte man meistens die dramaturgischen Vorschriften des Aristoteles nur in Bezug auf die äußere Technik beachtet. Lessing untersuchte neben den Formen auch das Wesen des Tragischen. Dieses letzte Moment hob Schiller aus der Theorie des Aristoteles heraus, um es an der Kant'schen Philosophie zu entwickeln, und so bildete das Wechselverhältniß des Schicksals und der Freiheit den eigentlichen Kern seiner dramatischen Studien und Dichtungen. Immer betrachtete er, wie die alten Dichter, den sittlichen Heroismus und den Conflict desselben mit dem Schicksale als den Schwerpunkt des Tragischen. Ein moderner Zug war dabei die Neigung, solche Kämpfe innerhalb großer Weltbegebenheiten zu zeigen. Er vertauschte, wenige Fälle ausgenommen, das mythische Drama der Alten mit dem historischen, welches aber nach jenem ideellen Momente mit der antiken Tragödie in Zusammenhang blieb und in dieser Beziehung für eine von derselben abgeleitete Gattung gelten kann.

Goethe's hellenistische Dramen waren nach ihrem sentimentalen Inhalte modern. Ihr antiker Kunstcharakter liegt theils in der idealen Auffassung des Lebens, welches sie darstellen, theils in der Reinheit und Einfachheit der Formen. Die Dichtung beschränkte sich auf wenige Personen, wenige Situationen. Es kam Goethe darauf an, den Charakter und das Gemüth von einem Punkte aus nach allen Richtungen hin zu beleuchten. Er gab der Darstellung das Gepräge der lyrischen Reflexion; ja, die Vorliebe für die hohe Symbolik der griechischen Tragödie verleitete ihn weder auf die äußere Größe der Begebenheiten, noch auf die Vielseitigkeit der Charaktere zu achten, in welchen Dingen das moderne Drama sich dem reicheren historischen und inneren Leben

der neuen Zeit gleichstellen sollte, und selbst Schiller redete sich ein, daß die Personen des Dramas symbolische Masken sein könnten. Auch diese Gattung ist, wenngleich sie zu der historischen Tragödie einen Gegensatz bildet, ein Zweig des antiken Dramas, und von ihrer Verwandtschaft zeugt namentlich die oft wiederkehrende Wahl mythologischer Stoffe.

Beide Meister stehen an der Spitze zahlreicher Schüler, doch nur selten überlieferten sich die großen und reinen Grundzüge der Vorbilder. Das historische Drama war nicht von Schiller allein ausgegangen; auch der Götz von Berlichingen hatte Wurzel geschlagen, und die Romantiker, welche eine deutsche Kunst suchten und Shakspeare für einen deutschen Nationaldichter ansehen wollten, leiteten das historische Drama von Schiller zu dem Letzten hinüber, so daß dasselbe nun in zwei Arten zerfiel, von denen die eine sich mehr dem classischen, die andere sich mehr dem Style der Naturdichtung näherte. Jenes antike Moment des historischen Dramas, die Wechselbeziehung zwischen der Freiheit und dem Schicksal, blieb dabei meistens nicht mehr die Grundlage der tragischen Construction. Man begnügte sich theils nur die äußere Mächtigkeit des historischen, namentlich des nationalen Stoffes geltend zu machen, theils wurden zwar die Kämpfe des sittlichen Heroismus zum Inhalte des Dramas gemacht, jedoch ohne eine nachdrückliche Hervorhebung jenes alten Gegensatzes der Willkür und der Nothwendigkeit, und diese Verallgemeinerung des sittlich-religiösen Principes der tragischen Kunst löste das Band, welches Schiller's historisches Drama mit den Dichtungen der Alten verbunden. Während so ein Theil der Dichter mit Schiller die Stoffe aus der Geschichte nahm, aber dieselben nicht im Geiste der alten Tragödie behandelte, sagte andern wieder vorzugsweise der Fatalismus zu, den sie jedoch meistens nicht in historischen, sondern in erdichteten Scenen aus dem bürgerlichen Leben darstellten. Diese verschiedenen Gattungen, das sentimentalisch-ideale und das mythologische, das historische Drama und die Schicksalstragödie, waren eine Ueberlieferung der classischen Periode. Als eine fünfte Gattung trat das bürgerliche Trauerspiel hinzu, von welchem man nicht sagen kann, ob Lessing oder Schiller oder Goethe an seiner Ausbildung und Verbreitung schuld sind. Man sollte glauben, daß Schiller hier am wenigsten anzuklagen sei. Doch behauptete unter Andern schon Fr. v. Uechtritz in einem Aufsatze über die Nachfolger Schiller's, daß in den Dramen des Letztern die Geschichte nur der bunte Traum, dagegen die senti-

mentalen Scenen aus dem Familienleben, selbst in Wallenstein und Tell, die Hauptsache seien, wie es denn auf die Unterordnung des historischen Interesses hinweise, daß Schiller seine Stoffe in allen Himmelsstrichen gesucht [1]). Diese Angriffe sind gewiß sehr ungerecht. Die Nationalität der Dichtung muß sich mehr in der Behandlung als in den Stoffen zeigen; ist die Behandlung der Art, daß sie den historischen Sinn und das patriotische Gefühl der Nation bildet und belebt, dann werden uns die Beziehungen zur Heimath und alles Andere von selbst zufallen. Wenn das historische Drama so unglaublich viele Dichter angeregt hat, wenn die Geschichte der Hohenstaufen die Poeten wie eine fixe Idee beherrschte, wenn allein nationalhistorische Stoffe schon vor funfzehn Jahren mehr als dreihundertmal behandelt waren, so läßt sich nicht bezweifeln, daß das historische Drama in unserer Literatur eine der mächtigsten Erscheinungen geworden ist und daß das historische Element in den Dramen Schiller's, der den Anstoß gegeben, eine folgenreiche Wirkung hervorgebracht. Jene Sentimentalität hat allerdings ihren Einfluß gehabt und es darf nicht geleugnet werden, daß die Weichlichkeit der Poeten auch bei Schiller Nahrung gesucht und gefunden; doch sehen wir sogleich, wie Schiller's heroische Richtung den flachen Rührungen entschieden entgegentrat, während Goethe gegen die sentimentalen Uebel, welche er zu Zeiten begünstigte, keine so wirksamen Heilmittel überlieferte.

Zu diesen Gattungen des Dramas fügte nun die Romantik noch andere hinzu. Nach ihrem Principe, wie wir es oben entwickelt, mußte sich ihre Tragik an die Elemente der Ironie, der Verzweiflung und der Verklärung ansetzen. Jedes dieser Elemente ist bis zu einem gewissen Grade schon in der antiken Poesie vorhanden und die Romantiker suchten sich daher mit dem Alterthum in Verbindung zu setzen. Zu der Einführung der Ironie in die Tragödie gaben aber die Alten doch nicht das Beispiel, denn der humoristische Nihilismus findet sich bei ihnen höchstens in der Komödie und in den Satyrspielen, und man hätte sich deshalb begnügen sollen, das romantische Lustspiel mit Aristophanes zu vergleichen. Mehr verwandt sind die beiden anderen Elemente mit der tragischen Idee der Alten, sie stellen aber auch nur zwei Extreme derselben dar. Denn einerseits verwandelte sich der

---

[1]) In (Cotta's) „Deutscher Vierteljahrsschrift" (1842), Heft 4.

Glaube an die Nothwendigkeit in einen finstern Fatalismus, wie ihn kaum Aeschylus angenommen und Sophokles nicht kannte; es wurde dadurch nicht nur die tragische Versöhnung ausgeschlossen, sondern auch das Wesen des Dramas zerstört, denn der Fatalismus läßt eigentlich kein Handeln zu und hat seine Spitze darin, daß eine mehr und mehr anwachsende Summe von Unglücksfällen und unbeabsichtigten Verschuldungen ein willenloses Opfer zur Schlachtbank führt. Andererseits sollte Das, was in der antiken Tragödie die Versöhnung heißt, zur seligsten Verklärung gesteigert werden.. Nun ist jene Versöhnung nur dann wahrhaft tragisch, wenn sie als die Frucht schwerer Kämpfe und Leiden, als ein mühsam errungener Sieg des Geistes und der sittlichen Freiheit über Noth und Tod erscheint. Die romantische Tragödie dagegen liebte es, wie Fr. v. Schlegel selbst zu Calderon bemerkt, die Verklärung zu anticipiren und nicht den Streit, sondern nur die Herrlichkeit eines kampflosen Sieges zu schildern. In den Formen war das romantische Drama theils dem classischen völlig entgegengesetzt, theils suchte es seine Eigenthümlichkeit durch eine Verwandtschaft mit demselben zu rechtfertigen. Die feste organische Composition, welche die älteren Dichter nach Sophokles und Aristoteles in das Drama aufgenommen, wurde der Ungebundenheit Shakspeare's geopfert. Man ging, um der antiken Einfachheit Hohn zu sprechen, selbst über diesen hinaus und erweiterte die epische Breite seiner Welt zu einem verworrenen Chaos der verschiedensten und wunderlichsten Gestalten. Die Menschen und die Geister trennte keine Schranke, Naturdinge und Begriffe wurden zu Personen. Die humoristische Willkür ergötzte sich an einer gesuchten Formlosigkeit. Aus solchen zerfahrenen Eingebungen einer phantastischen Laune setzte sich namentlich das Lustspiel und das Märchendrama zusammen. Aber auch ernstere Dichtungen, wie die Dramen Tieck's, gaben oft nur die Reihenfolge der Situationen, wie sie die Erzählung darbot, in dialogischer Ausführung und entsagten aller dramatischen Construction, worin sie mit Shakspeare's Tragödien aus der englischen Geschichte zusammentrafen. Das fatalistische Drama lehnte sich an Calderon, und wie es mit diesem in der Idee verwandt war, wies man auch auf eine Aehnlichkeit in der Form hin. Calderon's Darstellung neigt sich zu dem Lyrischen, und da sich Gründe fanden, die Chöre für den eigentlichen Kern des alten Dramas anzusehen, so schien die Aufnahme der romantischen Lyrik in das Drama eine zeitgemäße Fortbildung des Antiken selbst zu sein. Aber auch der Dialog

verwandelte sich in eine subjective Lyrik, was in den Dramen der Alten nicht der Fall ist. Die fatalistische Tragödie verdarb den Dialog mit gereimten Trochäen, gab indessen doch, vielleicht weil sie nicht mit dem Style Schiller's brechen wollte, das epische Interesse und die dialektische Entfaltung nicht gänzlich auf; dagegen brachte es die unvermischte Romantik zu Dramen, in denen Alles Gesang ist.

Die angeführten classischen und romantischen Gattungen des Dramas deuten, besonders wenn man die vielfache Mischung und Durchkreuzung dieser Richtungen hinzudenkt, auf einen unermeßlichen Reichthum von Tendenzen und Formen, auf einen Reichthum, der gleichwol wenig wahren Vortheil brachte, da eine solche Vielseitigkeit zu dem Wunsche verführte, die Vortheile aller Stylarten zu vereinigen. Die Unsicherheit des Geschmackes ging von den Dichtern auf die Zuschauer über. Der interessante Stoff war für das Glück des Dramas entscheidend, man zog endlich den bequemen Genuß der Oper, des Ballets, des niedern Lustspiels allem Andern vor, und die Dichter selbst betrachteten es als einen Vortheil, daß sie nicht mehr durch die Forderungen der Bühne beschränkt wurden, wenn sie auf eine Darstellung ihrer Dramen verzichteten und sich um den Beifall der Lesekränzchen bewarben.

Wir wollen nun zuerst den Antheil des Alterthums an der heroischen und an der fatalistischen Tragödie feststellen. Wenngleich Schiller selbst an den Werken seiner Nachfolger wenig Freude gehabt hätte, wie diese selbst mit ihm oft nicht zufrieden waren und ihn zu verbessern suchten, so entsprangen diese beide Arten des Dramas doch zum größten Theile aus seinen Dichtungen. Die heroische Tragödie, deren Stoffe meistens historisch sind, stellte sich sowol der Romantik als dem bürgerlichen Drama entgegen. Die großen Weltbilder des geschichtlichen Realismus, charaktervolle Helden und ein energisches Handeln sollten der Neigung zur lyrischen Innerlichkeit, dem schönseligen Quietismus und ebenso dem Behagen an der Darstellung des Alltagslebens mit seinem thränenreichen Leiden und seinen spießbürgerlichen Tugenden die Spitze bieten. Man hatte sich nämlich daran gewöhnt, den weiblichen Heroismus der Großmuth, Güte und Resignation zu verherrlichen. Die Rührung erhielt den Vorzug vor dem Erhabenen. Man ließ die Verirrung nicht aus dem Uebermaße der aufstrebenden Kraft entspringen, sondern aus den schwachen Stunden. Das Wasser der Reue wusch die Seele von allen Flecken rein und die Lumpe wur-

den zuletzt, weil sie für ihre liebenswürdigen menschlichen Schwächen so viel gelitten, von Herzen beklatscht und beweint. Ein solches rührendes Drama, welches die Stoffe gern aus dem Familienleben nahm, beherrschte eine Zeit lang die Bühne, indem die Sentimentalität mit dem Bande einer innigen Verwandtschaft das Publicum, die Poeten und ihre Helden umschlang. Doch gehören nicht nur Iffland und Kotzebue hierher, sondern selbst Houwald und Raupach verfälschten den Idealismus durch die Auflösung der sittlichen Kraft. Wie nun schon die Bearbeitung Shakspeare's durch Schröder mit Recht als eine Bewegung gegen Iffland angesehen wird, so suchten Andere durch den Anschluß an Schiller und die Alten selbst den Sinn für das Heroische rege zu erhalten. Wir nennen hier Klingemann, H. v. Kleist, H. J. v. Collin, Seume, Klinger, und es dürfte im Allgemeinen die Mehrzahl der Dichter, welche das historische Drama anbauten, hierher gehören. Eine ganze Reihe von Dichtungen nahm des Brutus Gericht über seine Söhne oder die Imperia Manliana auf, jene eiserne Bürgertugend der alten Römer, welche lieber das Blut der eigenen Kinder vergießen, als eine Verletzung des Gesetzes, des Palladiums der Republik, unbestraft lassen wollte. Das Vehmgericht von Aug. Klingemann (1777 — 1831) ist dazu ein Seitenstück. Hugo's Gattin hatte, um ihn zu retten, einst die Ermordung ihres ersten räuberischen Gemahles nicht verhindert. Hugo gehört zu den heimlichen Rächern des Bösen und wird nach dem Verhängniß der Richter seiner Frau. Nun zeigt uns das Drama die Entdeckung, Reue und Versöhnung, einen ergreifenden Abschied, und nachdem so das Vergehen moralisch gebüßt ist, behauptet der Richter eine unerschütterliche Erhabenheit. Er läßt dem Gesetze seinen Lauf, wenngleich die Bewunderung, welche ihm zu Theil wird, für die zerrissene Seele kein Balsam ist. Die Erhabenheit dieser Selbstverleugnung hatte Corneille erstrebt, Schiller in seinen Aufsätzen anerkannt, und die Geschichte, der Alten gab von ihr berühmte Beispiele. Klingemann hielt, mit A. W. v. Schlegel übereinstimmend, den trotzigen Prometheus für den Geist der Tragödie selbst. Er wollte keine Rührung, die den sittlichen Begriff verwirre und das Gemüth verweichliche. Ein solcher Heroismus ist in erschlaffenden Zeiten gewiß doppelt löblich, doch hätte man nicht das Maß überschreiten sollen. Ein Manlius, welcher der Kriegsdisciplin wegen seinen Sohn für ein Vergehen, das dem Staate genützt, hinrichten ließe, würde schon in der Geschichte der neueren Zeit nur mit Schaudern gepriesen wer-

den, und die Kunst vermag eine solche That ebenso wenig wie den Tod der Emilia Galotti oder die Bestrafung des Brudermörders im Julius von Tarent, den der Vater tödtet, mit den Forderungen der dichterischen Schönheit in Einklang zu bringen. Daher trieben die Dichter wol die Sache bis zum Aeußersten, aber zuletzt ließen sie doch die Natur über das Gesetz siegen. Klingemann bedachte anfangs nicht, daß die Ueberspannung des sittlichen Ideales und unnatürliche Conflicte mehr peinigen als erheben, ja daß diese sittliche Erhabenheit wol gar in eine stumpfsinnige Schwachheit umschlage. Welche widerliche Verhältnisse führt der Dichter uns auch in seinem Alfonso vor. Es gibt hier einen Familienkrieg. Auf der einen Seite stehen der König, dessen Schwiegertochter und der kleine Enkel; ihnen gegenüber die Königin, der Sohn und dessen Schwiegervater. Es streiten also zwei Gattinnen gegen zwei Gatten, drei Kinder gegen drei Väter. Auch bei Shakspeare und in der alten Tragödie wird das heilige Gefühl der Familienliebe nicht geschont, doch sind da die Menschen in ihrer blinden Leidenschaft fast nicht zurechnungsfähig; in diesen Dramen, denen ein Moralprincip zu Grunde liegt, haben sie alle ein ausgebildetes moralisches Bewußtsein. Sie werden in dem Strudel einander widerstreitender Pflichten herumgetrieben, und wenn sie zuletzt sich so oder so entscheiden, wer kann sagen, ob sie das Rechte gewählt? Es bleibt nur gewiß, daß der Anblick eines solchen Kampfes beängstigt, wie sich z. B. an den ähnlichen, bis zur Erschöpfung des Pathos ausgesponnenen Scenen in Meyerbeer's Prophet kein gesunder Sinn erquicken kann. Im Alfonso entwickelt sich endlich auch ein Manlianischer Proceß, aber hier hat Klingemann selbst es nicht vermocht, consequent zu sein. Der König soll über den aufrührerischen Sohn den Tod aussprechen; er bekommt jedoch das kurze Wort nicht völlig über die Lippen und verzeiht, als der Sohn in grenzenloser Reue sich selbst tödten will.

Der geniale H. v. Kleist (1776—1811) hat in seinem ungleich höher stehenden Prinzen von Homburg ebenfalls die Heiligkeit der Kriegsdisciplin mit der Natur und der Billigkeit in Conflict gebracht. Auch er kämpfte gegen die von Iffland und Kotzebue ausgehende Erschlaffung. Er legte den Frauen mit ihren Ansprüchen auf sittliche Zartheit den Verfall des Dramas zur Last. Niemals, meinte er, hätte sich das griechische Drama so herausgebildet, wären nicht die Frauen von dem Theater aus-

geschlossen gewesen [1]). Kleist war offenbar zu hohen Dingen berufen. Seine ersten Dichtungen, namentlich die Familie Schroffenstein, zeigen zwar, daß ihn Shakspeare anfangs nicht blos anregte, sondern auch verwirrte, aber er war im Begriff, alle Manieren zu überwinden und sich einen eigenen Styl zu schaffen, und es ist nicht genug zu beklagen, daß die Ausschweifungen der Romantik einen so reichen Geist, ehe er zur Klarheit gelangte und etwas Vollendetes gab, unter die Erde brachten. Unser Drama hat wesentliche Mängel. Dahin gehören einige Lücken in der Composition, die Ungleichartigkeit im Charakter des Prinzen, der trotz seines spätern moralischen Muthes immer einen unreifen Sinn darlegt. Sonst aber sind solche naturwahre, lebendige Menschen, solche innerlich tüchtige und wahrhaft deutsche Männer und Frauen nur von Goethe aufgestellt, und eine solche Tiefe und Zartheit des Gemüthes ohne Sentimentalität, ferner eine so geistreiche Ausführung ohne Reflexion und allen subjectiven Zusatz findet sich geradezu in keinem zweiten Drama. Jene sittliche Erhabenheit erscheint in folgender Weise. Der Prinz von Homburg hat, weil ihn eine geistige Trunkenheit der Sinne beraubte, gegen den Befehl des Kurfürsten gefochten. Obgleich dieser Ungehorsam den Sieg bei Fehrbellin zur Folge hatte und trotz aller mildernden Umstände und gewichtigen Fürbitten verurtheilt der Kurfürst seinen Liebling zum Tode. Die richtige Ansicht von dieser Erhabenheit spricht der Prinz in folgenden Worten aus:

> Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen
> Und sieht, mit Kreid' auf Leinewand verzeichnet,
> Sich schon auf dem curul'schen Stuhle sitzen,
> Die schwed'schen Fahnen in dem Vordergrund
> Und auf dem Tisch die märk'schen Kriegsartikel.
> Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
> Der unter'm Beil des Henkers ihn bewund're.
> Ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn,
> Bin ich gewöhnt an Edelmuth und Liebe,
> Und wenn er mir in diesem Augenblick
> Wie die Antike starr entgegenkommt,
> Thut er mir leid und ich muß ihn bedauern.

Dies ist ein gesundes Urtheil, doch muß dem Gesetze eben auch sein Recht widerfahren wie der Natur, und hier bleibt kein

---

[1]) Dies ist zweifelhaft; vergl. A. W. v. Schlegel, „Ueber dramatische Kunst" (1809), I, 287.

anderer versöhnender Ausgang als die ernste, bis zur Sehnsucht nach der Strafe steigende Anerkennung der Schuld und das Erbarmen. So hat auch Kleist den Knoten aufgelöst.

Bei H. J. v. Collin (1771 — 1811) spricht sich der sittliche Heroismus in mehrfacher Weise aus. Er hat Manlianische Processe mit und ohne Begnadigung und in anderen Dramen erfüllt die Erhabenheit des Rechtes nicht den Richter, sondern den Schuldigen selbst, der sein Inneres dadurch befreit, daß er die vernichtenden Folgen seines Vergehens willig auf sich nimmt. Collin hat Vieles mit Schiller gemein: die Begeisterung für sittliche und politische Freiheit, den Patriotismus, die ernste Strebsamkeit. Er gleicht Schiller auch darin, daß er die Zeitgenossen durch das historische Drama zu erheben suchte. Wir sollen hierin keinen Einfluß, sondern nur eine natürliche Uebereinstimmung mit Schiller sehen. Eine Verpflichtung gegen Goethe erkannte Collin an, da ihn Hermann und Dorothea zu Homer, die Iphigenie zur griechischen Tragödie geführt, nachdem er sich vorher vielfach mit Aristoteles beschäftigt. Seinen Regulus (1802) stellte er dem Wallenstein entgegen. Er hielt nämlich, wie Schiller in seinen Abhandlungen, daran fest, daß in der griechischen Tragödie die Freiheit über das Schicksal den Sieg davontrage, und während Schiller selbst in den Fatalismus verfiel, wurden fast alle Dramen Collin's Triumphe des freien Willens über die Nothwendigkeit. Der Regulus hat jedoch noch keinen tragischen Conflict und feiert nur den hochherzigen Sieg über das Unglück. Im Coriolan (1804) treten die drei Momente der alten Tragödie, die leidenschaftliche Verschuldung, die unerbittliche Nemesis und die sittliche Erhebung klar hervor, indem Coriolan durch seinen freiwilligen Untergang die beleidigten Mächte des ewigen Rechtes versöhnt und durch diesen Aufschwung sich über sein irdisches Schicksal, welches eine unabwendbare Folge seiner Schuld ist, erhebt. Von der Polyxena (1804) werde ich später bei den mythologischen Dramen sprechen. In Bianca della Porta hatte Collin die Bedrängnisse der Deutschen durch Napoleon vor Augen, indem er den reinen Heldenmuth Bianca's und des Häufleins der Bürger von Bassano dem dämonischen Ungestüm des Eroberers Ezzelino entgegenstellte. Dagegen kehrte in Balboa (1808) jene tragische Idee wieder. Der jugendliche Held will auf Hispaniola die Indier der Freiheit theilhaft machen und verletzt dabei eigenmächtig die Gesetze, deren Gewalt ihn nun umstrickt. Er entzieht sich nicht der Sühne und seine Selbstbezwingung wird zum Siege über den Tod. In Mäon

(1809) kehrte Collin wieder zu einem älteren Stoffe zurück und hier erneuert sich auch jener Idealismus Klingemann's in den stärksten Zügen. Mäon tödtet, von Odenat, seinem Oheim und Kaiser, vielfach gereizt und durch die Liebe zu Zenobia geblendet, Odenat im Zweikampf und duldet, daß man ihn zum Kaiser ausruft. Sein Lehrer Longin erweckt in ihm jedoch die Achtung vor dem positiven Rechte. Er liefert sich an Zenobia aus, die nun, trotz der leidenschaftlichen Zuneigung für ihn, sein Todesurtheil unterschreibt, so daß abermals in den Entschließungen beider Personen die Erhabenheit der Dike gefeiert wird. Endlich schrieb Collin auch Horatier und Curiatier (1811), doch blieb der deutsche Corneille, wie ihn Joh. v. Müller nannte, weit hinter dem französischen zurück. Denn abgesehen davon, daß Camilla's Fluch über den Bruder und das Vaterland nicht durch den leidenschaftlichen Schmerz um den Gatten motivirt ist, ferner daß der Bruder die Schwester tödtet, ohne von der Siegestrunkenheit fortgerissen zu sein, zerfällt das Drama in zwei Stücke, deren erstes sich um das qu'il mourût des Corneille bewegt, das zweite den Proceß des Bruders enthält. Als ein Werk von vierzehn Tagen verdient dies Gedicht keine besondere Erwähnung, doch ist es merkwürdig, weil auch hier zuletzt in der Freisprechung des Mörders ein Abfall von der „Taubheit und Unerbittlichkeit" des Gesetzes zum Vorschein kommt. Dasselbe ist der Fall in Fabius' (Maximus) Urtheil, einem kleinen Drama von K. Weichselbaumer (1819). So sehr nun Collin's Dramen nach ihrem Princip eine Anerkennung verdienen, muß man doch sagen, daß ein Theil ihrer Mängel gerade auf die Rechnung dieses Princips kommt. Er begnügte sich nicht, die Erhabenheit des Rechtes, der Weltordnung und den göttlichen Frieden seiner Helden in einzelnen nachdrücklichen Hinweisungen anzudeuten, sondern er malt dies Alles so umständlich aus, daß oft das Ende um einen oder zwei Acte hinter den Abschluß der Begebenheiten fällt. Ferner veranlaßte die Hervorhebung der ethischen Idee zu breiten Reden und außerdem hatte Collin von der Natur nicht viel Phantasie und Wärme erhalten. Die Romantiker, denen schon Schiller zu trocken war, verfuhren daher mit ihm sehr streng; doch kann man dem Mäon einige Poesie zugestehen.

Collin zeigt uns schon, daß man im Allgemeinen mit dem historischen Drama der einreißenden Weichlichkeit zu begegnen suchte. Häufig wurden die Stoffe aus dem Alterthum genommen. Man wählte zwar nicht immer nur Musterbilder des heroischen

Sinnes und der Vaterlandsliebe. Ein Tiberius reizte die Dichter als psychologisches Problem; die Verruchtheit wurde von einer dämonischen Naturgewalt und von einer Philosophie abgeleitet, welche aus der Verderbtheit eines ganzen Zeitalters ihre Erfahrungen gesammelt. In ähnlicher Weise sollte Nero den wahnwitzigen Zerstörungstrieb darstellen, welchen eine zerfallende Welt aus sich selbst hervorbringt. Sogar Alexander trat nicht immer in seiner titanischen Strebsamkeit auf; so wollte Beil z. B. zeigen, wie zuletzt auf dem Throne, an welchem alle Völker ihre Huldigungen darbrachten, ein unglücklicher Mann saß, dessen Seele Menschenhaß und Lebensüberdruß verfinsterten und zerstörten. Doch ist die Anzahl der heroischen Charakterbilder überwiegend. K. Weichselbaumer hat eine ganze Reihe römischer Helden mit Klarheit, nachdrucksvoller Kürze und ansprechender Lebendigkeit geschildert. Aristodemus, die Heroen der Perserkriege, Hannibal wurden mehr als einmal der sentimentalen Zeit vorgeführt. Ich habe diese Dichtungen, welche ohnehin schwer zu haben sind, nicht alle lesen wollen. Solche kurze Urtheile, wie sie Kehrein in seiner mit vielem Fleiße ausgearbeiteten Geschichte des Dramas [1]) an die Titel hängt, gewähren nur eine sehr unvollkommene Ansicht von der Sache, und eine ausführliche Behandlung würde im Verhältnisse zu Dem, was hier nachzuweisen ist, zu viel Raum wegnehmen. Schon das bloße Verzeichniß der Dramen thut zur Genüge dar, daß jenes Streben Lessing's, durch Heldenbilder aus dem Alterthum die Herzen, welche nur die Schicksale der Liebespaare mit ihrer Theilnahme zu begleiten gewohnt waren, auch für Freiheit, Tapferkeit und Patriotismus zu entzünden, in vielen Dichtern fortlebte. Zwar wäre auch eine Zusammenstellung der verschiedenen Darstellungsformen von Interesse, doch möchte dieser Punkt ebenfalls sehr umfassende Erörterungen nothwendig machen. Manche Dramen, wie die von Soden, Seume, Arnd, geben nur das Geschichtliche in einer verständigen Scenenfolge und haben einen ziemlich farblosen Dialog. Klinger verdeckte die Handlung durch seine Reden, die an sich klar, gediegen und volltönend sind, aber die Charaktere nicht anders entwickeln, als wenn sie nur symbolische Begriffe wären. Merkwürdig ist es, daß in diese Dramen Klinger's aus der alten Geschichte nichts von der düsteren Lebensauffassung einging, welche den gleichzeitigen

[1]) J. Kehrein, „Die dramatische Poesie der Deutschen" (1840).

Roderico entstellt. Andere, wie Raupach, Auffenberg, Beil, Uechtritz, nahmen jene sentimentale Lyrik auf, welche den meisten Nachfolgern Schiller's eigen ist. Grabbe behandelte seinen Hannibal im Style der neueren Naturdichtung, worin ihm Gutzkow folgte. Ueber die Gräcismen in der Darstellung behalte ich mir vor, das Wichtigste bei den mythologischen Dramen anzuführen, weil hier die Formen mit den Stoffen selbst in einem engeren Zusammenhange stehen [1]).

Daß das historische Drama seine Wirkung that, ergibt sich aus der Abneigung der Romantiker und der sentimentalen Dichter gegen dasselbe. Jene, welche ihre Phantasmagorien und das mu-

[1]) Für Diejenigen, welche diese Untersuchung fortsetzen wollen, möge eine Uebersicht der aus der Geschichte der Alten hervorgegangenen Dramen in der Note folgen. Fr. Ast, Krösus (1804). W. Schnitter, Polykrates (1835). M. v. Klinger, Aristodemus (1790). J. G. Grötsch, Aristodemus (1822). G. Ch. Braun, Aristodemus (1823). K. Weichselbaumer, Helena (Befreierin des Aristomenes) (1820). F. v. Holbein, Leonidas (1811). A. Blumenhagen, Die Schlacht bei Thermopylä (1814). J. v. Auffenberg, Die Spartaner (1822). A. Kaspar, Leonidas (1834). J. G. Seume, Miltiades (1808). J. v. Auffenberg, Das Opfer des Themistokles (1821). H. Köster, Alcibiades (1839). A. Oehlenschläger, Sokrates (in den Werken) (1839). A. Zarnack, Agis (1826). K. Th. Beil, Alexander (1821). Darius und Alexander oder die Verschwörung des Bessus (von Clärobscur, 1826.) Fr. v. Uechtritz, Alexander und Darius (1827). L. Bauer, Alexander d. Gr. (1836). L. Halirsch, Die Demetrier (Untergang Macedoniens) (1824). K. Weichselbaumer, Dion (1828). E. Raupach, Timoleon (1814). C. A. Müller, Timoleon (1854). J. v. Auffenberg, Die Syrakuser (Hiero II) (1820). C. Werther, Brutus (1848). Frd. Röber, Appius Claudius (1850). J. v. Soden, Virginia (1805). K. Weichselbaumer, Virginia (1828). A. v. Maltitz, Virginia (1838). F. v. Huschberg, Hannibal (1820). Ch. Grabbe, Hannibal (1835). K. Weichselbaumer, Cincinnatus; Pyrrhus und Fabricius; Scipio und Hannibal vor Zama (1819). M. Heydrich, Tiberius Gracchus (1853). M. v. Collin, Marius (1817). Ch. Grabbe, Marius und Sulla (1827, Fragment). L. Giesebrecht, Sertorius (1807). F. v. Uechtritz, Rom und Spartacus (1823). H. K. Steyer, Mithridates (1820). F. C. Weidmann, Mithridates (1822). F. Kürnberger, Catilina (1855). E. Arnd, Cäsar und Pompejus (1833). W. Huscher, Germanicus (1826). J. C. Hauch, Tiberius auf Capri (1836). F. Gregorovius, Tod des Tiberius (1851). G. Ch. Braun, Nero (1824). K. Gutzkow, Nero (1835). Hieran schließen sich die dramatischen Hermannsschlachten, von denen es in der neueren Literatur wenigstens ein Dutzend gibt. Als gelungenere Dichtungen bezeichnete die Kritik besonders die Dramen von Bauer, Uechtritz, Huscher, Röber, Heydrich, Huschberg, Zarnack und den (ursprünglich dänischen) Tiberius von Hauch.

sikalische Seelendrama retten wollten, machten ihm einen platten Realismus und eine trockene Rhetorik zum Vorwurf. Iffland fühlte sich als Dichter und als Schauspieler durch die energische Richtung eingeengt. Er hatte sich so an die Darstellung des Familienjammers gewöhnt, daß er auf der Bühne stets klagend und mit Rührung sprach; jetzt mußte er sich bemühen, die heroische Hoheit durch feierliche Bewegungen, durch langsame Schwingungen der Arme und durch einen hohlen Ton der Stimme auszudrücken. Er bat daher Collin, moderne Stoffe zu behandeln, und schrieb schon an Schiller, daß alle Stücke aus der römischen Geschichte wegen der Austerität der Sitten und des Starrsinns in den Charakteren ganz zurückschreckten; er selbst werde blaß, wenn er Plebejer, Senatoren und Centurionen unter den Rollen angekündigt finde. Wir haben vorhin die Festigkeit der Grundsätze und der Charaktere in ihrer äußersten Strenge gezeigt, wir wollen nunmehr auch an einigen Beispielen darthun, wie man von Schiller selbst die Herbigkeit der alten Stoffe zu mildern lernte. Er hatte für die gewöhnlichen politischen Charaktere, für die finstern Despoten, kühnen Empörer, die freien Volksvertreter u. s. w. typische Vorbilder hinterlassen. Nun waren aber schon Max und Thekla, Rudenz und Bertha eine sehr erwünschte Zugabe, da Klinger ebenso wie Lessing vergebens gehofft, ihren Landsleuten würde das antike Erhabene ohne einen Beisatz von Racine's Zärtlichkeit zusagen. Ferner waren die Reflexion, die Lyrik und der äußere Prunk sehr geeignete Mittel, theils der bitteren Arznei einen lieblichen Geschmack zu geben, theils auch die Gedanken von der Hauptsache abzulenken. Schiller hatte, weil er gewohnt war, Alles auf die höchsten Ideen zu beziehen, den raschen Gang der Handlung oft durch Reflexionen gehemmt, den Empfindungen und Leidenschaften seiner Personen eine dialektische Bewußtheit zugesellt. Bei seinen Nachfolgern entschädigte kein größerer Gehalt der Darstellung für den Verstoß gegen die Gesetze des Dramas, denn sie hatten nicht Geist genug, den Zuschauer über seinen Standpunkt zu erheben, und sagten nur, was Jeder selbst ohne Mühe finden konnte. An die sententiösen und bilderreichen Tiraden schlossen sich lyrisch-didaktische Monologe und strophische Episoden, jene Mistelgewächse des Dramas, welche den Baum verzehren, indem sie ihn schmücken. Denn die Declamationen heben alle Individualität auf, da die Personen nicht sich selbst, sondern den Dichter darstellen, wenn er sie, gewöhnlich noch in seiner eigenen Ausdrucksweise, nur sagen läßt, was er als Autor oder

im Namen des Zuschauers bei ihrem Thun und Leiden denkt und empfindet. Die dramatische Form ist zuletzt nur darin kenntlich, daß die einzelnen Stellen der Dichtung von verschiedenen Personen vorgetragen werden. Auf die einschläfernde Monotonie, welche von der declamatorischen Manier unzertrennlich ist, führt Steffens das zunehmende Belieben an äußerlichen Theatereffecten zurück. Das plötzliche Eintreten erschütternder Ereignisse mußte einen pathetischen Sturm erregen, um die Zuschauer aufzuwecken, der scenische und rhetorische Prunk die Sinne reizen, damit die Phantasie dem Gedanken zu der Einsicht in das Nichts', welches ihm dargeboten wurde, keine Zeit ließ. In diesem Style dichteten Körner, Raupach, Houwald, Klingemann, Müllner und die Frauen. Er gab auch dem heroischen Drama oft eine Gestalt, daß Niemand Ursache hatte, vor dem Ernste des Gegenstandes und der Strenge der Grundsätze zu erschrecken. Der oben erwähnte Alexander von K. Th. Beil (1821), welches Drama sogar eine zweite Auflage erlebt hat, ist von Schiller ausgegangen. Der König sagt, wie jener Wallenstein, daß ihn die schaffende Natur nicht für ein stilles Glück bestimmt, daß der Erdgeist in ihm mächtig sei, bis dann seine Kraft gebrochen wurde. Auch hier läßt das rhetorische Pathos nichts Charakteristisches aufkommen. Der Scythe, welchen die entlegene Wüste hergesandt, declamirt mit derselben Gewandtheit, wie die zum Redenhalten geborenen Griechen. Alexander und Statira sprechen, als ob sie einander Gedichte aufsagten. Das Drama hat auch lyrische Bestandtheile, welche an die Braut von Messina erinnern, doch fehlte Beil, wie vielen andern Dichtern, unter welchen sogar Immermann, der Muth zu einer vollständigen Durchführung des Elementes der Orchestik. Einmal recitirt Perdikkas zwei Alcäische Strophen, Parmenio spricht als Chorführer bei Darius' Leiche in lyrischen Reimen über das Walten des Schicksals, über den Frieden, mit dem der Gerechte untergeht, über die Herzensleere Dessen, den das Glück berauscht. Auch die Klagen der Statira formen sich zu Reimen. Am vollständigsten zeigt uns Joseph v. Auffenberg, was aus dem Heroismus der Alten wurde, wenn man ihn mit einer Blumenlese aus Schiller's Dramen vermählte. In den Syrakusern (1820) verbinden sich der politische Liberalismus, die sentimentale Erotik und das Fatalistische, welche Momente von Schiller überliefert, jedoch allerdings auch modern waren, zu einem Chaos, welches der Dichter nicht zu ordnen vermochte. Die liberale Partei rüstet sich gegen Hiero. Ihrem ge-

heimen Bunde tritt Gelon, der eigene Sohn desselben, bei und erklärt sich bereit, einmal nur als Bürgerkönig zu regieren. Hiero, das Ebenbild des weisen und gütigen Doria, hat das Princip wider sich, aber die Anhänglichkeit des Volkes an seine Person ist zu groß, als daß man ihn verdrängen könnte. Neben diesem politischen spielt nun ein sentimentales Interesse. Gelon hat einen Freund und eine Gattin, die unvermerkt in ein allzu zärtliches Verhältniß gerathen und nun wacker mit ihrer Leidenschaft kämpfen, um nicht an Gelon untreu zu handeln. Dazu kommt als ein drittes Element der Fatalismus. Hiero entdeckte nämlich schon früher, daß Gelon die Römer, seine Bundesgenossen, hasse und mit den liberalen Patrioten im Einverständniß sei. Bei einem leidenschaftlichen Streite hierüber hatte der Sohn einst das Schwert auf den Vater gezückt und dieser einen Fluch gegen ihn ausgestoßen. Das Wort läßt sich nicht mehr zurücknehmen und hat ein unabwendbares Verderben zur Folge. Es ist Auffenberg nicht geglückt, alle diese Verwickelungen aufzulösen. Gelon, zwischen dem Vater und dem jungen Syrakus schwankend, mit Freund und Gattin zerfallen, von dem Fluche fast aufgerieben, erhebt abermals, mehr verzweifelnd als muthig, das Schwert gegen den Vater. Dieser verurtheilt ihn zum Giftbecher. Da dringt jener verkannte Freund ins Gefängniß, beredet Gelon zur Flucht und bleibt an seiner Stelle zurück. Aber auch die Gattin will Gelon ihre Treue beweisen. Sie kommt mit dem Giftbecher ins Gefängniß, trinkt selbst und reicht ihn dem Gefangenen, welchen sie für ihren Gatten hält. Die Liebenden sterben, scheinbar als ein Opfer der Treue gegen Gelon, während in der That sich die Rührung nur an den traurigen Ausgang dieses geistigen Ehebruchs hängt. Dieses entspricht den Scenen, an welchen sich der unlautere Idealismus des bürgerlichen Trauerspieles zu erbauen pflegte. Nicht besser steht es mit den anderen Motiven. Ein Blitzstrahl zerschmettert sehr effectvoll das Schiff, auf welches Gelon geflohen war. So vernichtet das Schicksal den Fluchbeladenen, obgleich er schmerzlich bereute und der Vater ihn zuletzt segnete, mit unerbittlicher Consequenz. Endlich, welcher Segen versöhnt uns mit diesen Opfern? In der politischen Lage ändert sich nichts. Auffenberg hat wie Schiller im Fiesco für seine Bürgerfreiheit gekämpft und zuletzt ist der Sieg und das Recht auf der Seite des Absolutismus. In dem Opfer des Themistokles (1821) gehören die Personen alle der heutigen Welt an und

sprechen, als ob sie Schiller gelesen. Themistokles tödtet sich zwar, um nicht gegen sein Vaterland fechten zu dürfen, aber wir vergessen den Helden von Salamis, da eine Tochter des Tissaphernes, eine Thekla von himmlischer Reinheit, sich mit ihm zugleich vergiftet und wir zuletzt doch nur den rührenden Tod eines Liebespaares erblicken. Die Spartaner (1822) sollten durch und durch von dem antiken Heldengeiste beseelt sein. Leonidas und Xerxes wetteifern in Thrasonischen Reden. Einen so geschwätzigen Leonidas kann Niemand ohne Widerwillen anhören. Xerxes ist immer von seiner Göttlichkeit entzückt und rast nebenbei gegen die Griechen, als hätte ihn ein hitziges Fieber erfaßt. Auch hier fehlt nicht eine Thekla, die mit dem Geliebten aus der ordinären Welt in das bessere Land zieht.

Das Antike und das Romantische trafen in der Schicksalstragödie zusammen. Das Drama der Alten war indessen nicht eigentlich die Quelle der Verirrung, denn es lag in dem Principe der Romantiker, daß sie die Schicksalsidee in ihrer ganzen Härte ausbilden und anwenden mußten. Dabei war es jedoch allerdings von Einfluß, daß Schiller das Beispiel gegeben und den Dramatikern geläufige Formen darbot. Zwischen der negativen Ironie und der positiven Verklärung war der Fatalismus in der romantischen Weltauffassung jene Mittelstufe, auf welcher man von dem Gefühl einer unendlichen Nichtigkeit und Verderbtheit des Menschen und des Daseins beherrscht wurde. Es wiederholte sich jener Glaube der Manichäer, daß das Reich der Endlichkeit nicht von der Gottheit, sondern von dem Demiurg und Kakodämon erschaffen sei und verwaltet werde. Wir haben bereits erwähnt, daß auch die Naturwissenschaften sich gern mit der Nachtseite des Lebens beschäftigten und mit Vorliebe die Bestimmbarkeit des Menschen durch siderische Einflüsse, durch den sinnlichen Organismus und durch die Einflüsse der Außenwelt hervorhoben. In diesem Wahne, daß ein hassender, wehethuender Dämon des Lebens Meister sei, und daß der Mensch, seitdem die Sünde in die Welt gekommen, die Bestimmung habe, ihm zum Raube zu werden, daß er diesem seinem Schicksale weder durch Klugheit, noch durch den besten Willen, sich vor dem Bösen zu hüten, entgehen könne, wurzelt eine Poesie, die sich ganz unabhängig von Schiller und den alten Tragikern aus dem Systeme der Romantik selbst entwickelte. Persönlichkeiten wie Goethe's Harfner, deren Dasein ganz auf der Ueberzeugung ruht, daß die Götter uns ins Leben hineinführen, damit wir schuldig werden, und uns dann

der Pein überlassen, galten nicht mehr für krank. Andere, wie Jean Paul's Schoppe, in deren Innerm die idyllische Befriedigung und der Humor der Verzweiflung miteinander kämpften, schienen gerade in den Stunden des Paroxysmus das tiefste und wahrste Leben zu offenbaren. Tieck hatte sich nach Goethe's Vorbild die Darstellung pathologischer Zustände zur Aufgabe gemacht. Es reizte ihn, die Leidenschaften zu schildern, wie sie sich allmählich bis zum Wahnsinn steigern. Er stellte endlich nicht mehr die Natur des Wahnsinns, sondern den Wahnsinn als Natur dar. Die Tragik des Schreckens entsprang jedoch nicht einmal stets aus einer inneren moralischen Erregtheit, aus der zwar unrichtigen, aber doch tiefempfundenen Annahme einer bodenlosen Verderbtheit der menschlichen Natur, die mit der Sünde dem Tode unterthan geworden. Andere erstrebten dieselbe ästhetische Wirkung, indem sie den Menschen mit äußeren Schreckbildern umgaben. Die Poesie nahm ihre Scenen aus den Marterkammern des physischen Elendes, aus dem Lazareth und dem Tollhause. Die Blutgier der Machthaber, meistens mit Wollust verbunden, spielte wieder ihre Rolle. Ein einziger Fehltritt überlieferte die liebenswürdigsten Menschen dem Henker, und das eiserne Gesetz zerstörte das Glück ganzer Familien. Dieses Wohlgefallen an der Grausamkeit gleicht den wollüstigen Geißelungen der Trappisten. Arnim, Hoffmann, Schefer, Waiblinger, Grabbe stehen in der Mitte zwischen Jean Paul und Victor Hugo. Aehnliches hatte schon die Sturm- und Drangperiode hervorgebracht, und wenn Wagner und Lenz vergessen waren, so half doch Klinger noch einen solchen Geist der Dichtung ausbreiten. Die Zurückführung dieser Schrecken auf das fatalistische Princip verdankt man aber hauptsächlich Calderon, welcher den Schwerpunkt des menschlichen Lebens im Guten und im Bösen durchaus in die unsichtbare Welt verlegt. Den Fatalismus des Alterthums hatte man aus ganz andern Gründen aufgenommen, denn er gesellte sich merkwürdig genug zu der Richtung auf das Heroische. Schiller selbst sprach in dem bekannten Briefe an Süvern über Wallenstein die Ansicht aus, daß eine tragische Versöhnung nur für glückliche (mit Kraft ausgestattete) Geschlechter sei, daß die weichliche Gegenwart durch eine strengere Kunst erzogen werden müsse. Männer wie Seume, der nach seinem römischen Bürger- und Mannessinne das leibhaftige Ebenbild von Lessing's Odoardo ist, konnten folgende Ansichten aussprechen: „Die Gnade verderbt Alles im Staate und in der Kirche. Wir wollen keine Gnade, wir wollen Gerechtigkeit. — — Aus

Gnaden wird selbst kein guter, rechtlicher, vernünftiger Mann selig werden wollen, und wenn es auch ein Dutzend Evangelisten sagten. Es ist ein Widerspruch, man lästert die Gottheit, wenn man ihr solche Dinge aufbürden will" [1]). Dem gemäß beruft sich auch Müllner in den Beilagen zu seinen Dramen darauf, daß die Ansprüche der Zeitgenossen auf eine milde Versöhnung nur ein Zeichen ihrer Entnervung seien, daß man sich wieder zu dem Gedanken an ein unerbittliches Gericht erheben müsse, da auch Fichte seinem Zeitalter den Vorwurf mache, daß es immer von der Güte Gottes spreche und nicht von seiner Strenge. Außerdem,-meinte er, müsse man das Gefühl so weit abhärten, daß man vor dem Anblicke des Vatermordes, Brudermordes und dergleichen nicht zurückschaudere. Denn Aristoteles habe dem Tragiker solche Stoffe empfohlen, die griechischen Dichter und Seneca hätten sie behandelt. Klingemann wollte ebenfalls das kleinliche Geschlecht, welches es selbst im Bösen zu nichts Ordentlichem brachte, durch Schrecken kräftigen. Er stattete seine Fauste mit einer bodenlosen Verworfenheit aus, damit der Teufel sie nicht wegen Kleinigkeiten holte, und hoffte Alles wohl zu ordnen, wenn er zuletzt die Ixione aufs Rad flocht. So entsprang denn der Fatalismus theils den hoffnungslosen Vorstellungen von der Verderbtheit und Unfreiheit der menschlichen Natur, theils dem ästhetischen Wohlgefallen an dem Affecte des Schreckens, theils dem moralischen Rigorismus. Bis zu welchem Grade dies Princip nach allen drei Beziehungen seine Berechtigung hat und wann es anfängt, sich zugleich an der Vernunft, der Religion und der Poesie zu versündigen, das will ich hier nicht weiter erörtern. Ich entnehme nur aus den Abhandlungen über Schiller den Satz, daß der Mangel einer teleologischen Versöhnung und der Glaube an die Unfreiheit des Menschen die Kennzeichen einer wahren Schicksalstragödie sind. Weil diese Dramen doch schon selten gelesen werden und die Verkehrtheit sich dann selbst das Urtheil spricht, will ich in kurzen Berichten den Inhalt der Dichtungen angeben. Der Abrast von W. L. **Kannegießer** (1810), eines der ältesten Schicksalsdramen, ist eine ganz unreife Jugendarbeit, die jedoch deshalb merkwürdig ist, weil schon hier der griechische Fatalismus sich mit der Behandlungsweise Calderon's verbindet. Die Fabel entspricht genau der Erzählung Herodot's (I, 34—36). Die gereimten Trochäen hindern aber alle freie Entwickelung und lösen,

---

[1]) J. G. Seume, „Sämmtliche Werke" (1839), I, 207.

wie auch sonst, alles Epische in eine unklare Lyrik auf. Den König Krösus hat ein Traum, der ihm die Gefahr des Sohnes anzeigt, zu einer wahren Nachtmütze gemacht; die junge Braut, welcher Adrast wider Willen ihren Atys tödtet, stirbt in romantischer Ekstase. Das Schicksal, welches bei dem Griechen uns den furchtbaren Ernst der Dinge vor die Seele führt, ist hier ein zänkischer Haberecht. Zacharias Werner (1768—1823) ist wenigstens die Anerkennung zu Theil geworden, daß er zu den Fatalisten gehört, die nicht mit einem poetischen Einfalle spielten, sondern ihre wirkliche Ueberzeugung darstellten. Ehe er an sein Schicksalsdrama dachte, huldigte er einem mystischen Katholicismus, und immer tiefer durchdrang ihn die Ansicht, daß der Mensch ganz verderbt sei, daß der trügerische Stolz auf die eigene Gerechtigkeit seine Wiedergeburt hindere, daß ihm eine mystische Aneignung der Gnade nur möglich sei, wenn er den Fluch des Lebens in seiner ganzen Stärke empfinde und, auf jedes eigene Verdienst verzichtend, erwarte, was über ihn verhängt sei. Der vierundzwanzigste Februar (1815) enthält folgendes Argument. Ein Bauer, der in unbändiger Wildheit einst seinen Vater bei den Haaren geschleift, schilt die Frau seines Sohnes Kunz eine Metze. Dieser wirft ein Messer nach ihm und den Alten rührt der Schlag. Sterbend verflucht er seine Nachkommen. Kunz hat einen Sohn und eine Tochter. Die Kinder sehen einmal, wie die Mutter ein Huhn schlachtet; dies reizt sie, es im Spiele nachzuahmen, und der Knabe schneidet seiner Schwester den Hals ab. Man schafft ihn aus dem Hause und er verliert sich. Die Eltern trifft in der Folge Unglück über Unglück, sie gerathen endlich in die äußerste Armuth. Diese einleitenden Begebenheiten sind eine Erfindung Werner's. Das Drama selbst gibt nun die Sage, wie sie noch in Danzig erzählt wird. Ein junger Reisender kehrt bei den Alten ein. Kunz, den sein Elend und der Wein in die leidenschaftlichste Aufregung versetzen, tödtet ihn, um sich seines Geldes zu bemächtigen, hauptsächlich auch, weil er ihn für einen rechtlosen, dem Gesetze verfallenen Räuber hält. Doch bald entdecken die Eltern, daß der Ermordete jener verschollene Sohn ist, der jetzt für sie seine ehrlich erworbenen Reichthümer heimbrachte und sich zu seinem Schaden nicht gleich zu erkennen gab. Jedes dieser Verbrechen wurde am 24. Februar verübt; sonderbar genug verewigte Werner damit den Todestag seiner Mutter. Die treue Schilderung der tiefsten leidenschaftlichen Verzweiflung, die in strengem Zusammenhange fortschreitende Scenenfolge, die große

dramatische Kraft, welche in die einfachsten Formen gelegt ist, wurden gleich anerkannt. Dagegen läßt sich die sinnlose Häufung der Verbrechen, der heidnische Aberglaube an die dies atri und die Herleitung der Frevel von den Absichten des Schicksals gar nicht entschuldigen. Nimmt man zur Beurtheilung der tragischen Wirkung jenen Aristotelischen Maßstab, so sind Mitleid und Furcht hier nur im rohesten Sinne vorhanden. Nicht minder schwindet aus den Handlungen jeder sittliche Begriff; denn die leidenschaftliche Verworrenheit, welche von Anfang an alle Personen beherrscht, schließt beinahe die Zurechnung aus und wir glauben Wahnsinnige vor uns zu sehen. Gleiche Fehler bei geringeren Vorzügen hat die Ahnfrau von Franz Grillparzer (1817). Diese Ahnfrau war einst wegen Ehebruchs ermordet worden und ihr Geist bleibt ruhelos, bis der ganze Stamm ausstirbt. Ein Räuber, seinen Eltern als Kind entführt, gewinnt die Tochter eines Grafen lieb und will an ihrer Hand ein neues Leben beginnen. Er geräth jedoch, als die Räuber durch Soldaten, denen sich der Graf anschließt, aufgehoben werden sollen, mit dem Letztern in der Dunkelheit zusammen und tödtet ihn, da er ihn nicht erkennt. Man erfährt, daß die Personen, welche das Schicksal zu diesem Unsegen zusammenführte, Vater, Sohn und Tochter seien. Diese vergiftet sich und der Vatermörder, der Liebhaber der Schwester, stirbt wahnsinnig in den Armen der Ahnfrau. Grillparzer berief sich darauf, daß das Schicksal in der Andacht zum Kreuze und in dem Fegefeuer des heiligen Patrick eine weit heidnischere Rolle spiele, und wollte nicht zugeben, daß seinem Drama die Versöhnung fehle. Allerdings hat er nach einer beruhigenden Auflösung gestrebt, doch gelang es ihm nicht, den Fatalismus von seinen Schlacken zu reinigen. Es ist schon widerlich, daß Vater und Tochter völlig schuldlos und nur, weil die Ahnfrau gesündigt, in den Untergang verwickelt werden. Der Jüngling ferner nimmt zwar nicht die Schuld des Vatermordes auf sich, wie jener Oedipus. Er will nur in gerechter Nothwehr seinen Verfolger erschlagen haben, und daß dieser sein Vater war, falle allein dem Schicksal zur Last, welches ihn wenigstens durch die Stimme der Natur hätte warnen sollen. Seinen Antheil an dem Vatermorde will er vertreten und er hofft für ihn von dem Allerbarmer Vergebung zu erhalten. Dies sieht wirklich fast wie ein Angriff auf das Schicksalsdrama aus. Es ist aber ein Vatermord, der kein Verbrechen, sondern ein bloßer Unglücksfall sein soll, nicht mehr ein geeigneter Gegenstand für eine auf sittlichen Ideen ruhende Tragik, und Oedipus

wurde nur dadurch ein tragischer Held, daß er nicht seine Schuld von sich abwälzte. Endlich ist auch die Hauptsache nicht mit Klarheit durchdacht. Der umwandelnde Geist der Ahnfrau sollte zur Ruhe kommen: dies ist der eigentliche Gegenstand des Dramas. Anderwärts geschieht Aehnliches dadurch, daß ein Paar der Nachkommen durch die höchste sittliche Reinheit das ganze Geschlecht entsündigt. Die Schuld der Ahnfrau hört aber erst dann auf, wenn von ihrer Familie Niemand mehr da ist, auf den sich ihr Frevel vererben könnte; ihre Strafe besteht eben darin, daß sie ihre Nachkommen nicht durch Warnungen davon abhalten kann, die Summe der Schuld und des Unheils zu vermehren. Wie wunderlich klingt es, daß die Ahnfrau am Schlusse die ewige Macht dafür preist, daß sie endlich Ruhe finde, da sie diese Ruhe durch die Ausrottung des ganzen Geschlechtes erlangt und außerdem in der letzten Generation Personen waren, die es nicht verdienten, zur Beruhigung eines Gespenstes geopfert zu werden. Dem verworrenen Plane entspricht die Ausführung. Die Personen werden ohne Unterlaß durch böse Ahnungen geängstigt. Die aufregenden trochäischen Dipodien, die steife rhythmische Sprache, die lyrische Affection: Alles vermehrt das Unklare, Gereizte, Fieberhafte. — In der Schuld von Ad. Müllner (1812 gedichtet) hat Hugo einen Carlos ermordet, um dessen Frau heirathen zu können. Später entdeckt man, daß sie Brüder sind. Für Müllner waren eine Religion der Liebe und des Schreckens, Freiheit und Naturzwang ganz gleiche Dinge. Er nahm, da es die Mode so mit sich brachte, ohne Weiteres an, jener Mord sei eine Folge davon gewesen, daß die Mutter der Brüder einst einer Zigeunerin einen Real versagt, und auf Seneca's Worte gestützt: ingeniis talibus vitae exitus remedium est; optimumque est abire ei, qui ad se nunquam rediturus est, erhob er den Mörder und dessen Gattin, die an dem Verbrechen Theil gehabt, durch einen reinigenden Selbstmord zu Heiligen. Hier trifft nun das Verderben zwar Schuldige, aber das Verbrechen soll die Folge eines Fluches jener Zigeunerin sein. Müllner erklärte sich später mit Eifer dagegen, daß er ein „ekelhaftes Zigeunerweib auf den delphischen Dreifuß" erhoben; dann waren wenigstens seine Thaten schlimmer als seine Gedanken. Die dem Drama angehängte schmeichelhafte Lobrede eines wiener Recensenten drückt die damalige Verblendung sehr treffend aus, denn man würde heute jede Zeile für Ironie halten. Therese von Artner suchte in einem einleitenden Drama, Die That (1820), Müllner's Erfindung zu

verbessern. Die Zigeunerin spricht nicht wegen des Reals den Fluch aus, sondern weil man sie ungerecht und grausam zum Feuertode verurtheilt. Nun wirkt auch der Fluch nicht unmittelbar, sondern ihre Tochter Gorgo wird der Racheengel des Verhängnisses, indem sie den Brudermörder zu seinem Verbrechen anreizt. — Seinen Neunundzwanzigsten Februar (1812) wollte Müllner einer Stelle des Tragikers Seneca verdanken, wo von der Forterbung arger Laster die Rede ist, doch sieht man beim ersten Blick, daß ihm Werner's Drama vorgeschwebt. Es ist nur der Unterschied da, daß diese schrecklichen Scenen dem Einen aus einer Herzensverirrung, dem Andern aus Mangel an Geschmack und Bildung poetisch zu sein schienen. Der Vater verbirgt eine uneheliche Tochter. Später entsteht zwischen ihr und seinem ehelichen Sohne eine Neigung. Er trennt die Liebenden, ohne ihnen das Geheimniß zu entdecken, worauf der Sohn ihm flucht. Als nun der Vater dem Sterben nahe ist, will er dem Sohne die Schwester zuführen. Die Geschwister haben von ihrer Verwandtschaft noch keine Ahnung und vermählen sich voreilig in dem Glauben, daß sie die Einwilligung zu ihrer Verbindung erhalten werden. Dies gibt dem Vater den Tod. In der Ehe erleben sie eitel Unruhe und Unglück. Eine Tochter ertrinkt. Endlich kommt ein Fremder und es stellt sich heraus, daß die Gatten Geschwister sind. Er verlangt, daß sie sich trennen; doch die Liebe Beider zu ihrem Sohne erlaubt dies nicht. Indessen gibt es doch ein Mittel, das Hinderniß zu beseitigen. Der Vater sticht nämlich dem Sohne das Messer ins Herz. Nun ist die Mutter außer sich; der Mann und Bruder muß aufs Blutgerüst, und wenn sein Haupt rollt, dann will sie überzeugt sein, „daß ihr Erlöser nahe ist!" Der eigentliche Urheber alles Unheils ist der schon im Kalender als eine Besonderheit mitspielende 29. Februar. Zu einer solchen empörenden Rohheit hat selbst Müllner es nicht noch einmal gebracht. König Yngurd (1817 geschrieben) setzt den Fatalismus auf ein leidliches Maß herab. Es gibt hier keine Verfolgung durch das Schicksal, keine Verkettung von Flüchen und Verbrechen, sondern Alles dreht sich nur darum, daß das Schicksal eine Unthat nothwendig macht, weil und nachdem sie gedacht war. Obgleich eine Aehrenlese auf Schiller's und Shakspeare's Feldern, besonders an Wallenstein und König Johann erinnernd, steht dies Drama bedeutend höher als die übrigen. Die Albaneserin (1820) ist wieder eine Schicksalstragödie. Basil, König von Sicilien, heirathet gegen das Gesetz eine zweite Frau und läßt einen Großen, welcher deshalb einen Auf-

stand erregt, hinrichten. Dieser wünscht, daß der Sohn des Königs aus der ersten und der aus der zweiten Ehe durch Ein Weib umkommen mögen. Die schöne Albana wird nun von beiden Brüdern geliebt und liebt auch beide wieder! Der Fluch geht in Erfüllung, aber nicht wie bei Schiller sind Haß, Eifersucht und Reue die Motive, sondern Liebe und Großmuth, welche sentimentale Veränderung die höchste sittliche Rührung hervorbringen soll. Nachdem hochherzige Entsagungen und romantische Abenteuer vorangegangen, vergiftet sich der eine Bruder, welcher bereits Albana's Gatte geworden, zu Gunsten des andern; dieser mag aber von dem Opfer keinen Nutzen haben, ja es ist ihm unmöglich, den Bruder zu überleben. — Zu den älteren fatalistischen Tragödien zählt man allgemein noch den Leuchtthurm von Ernst von Houwald (1821). Versteht man indessen unter einem Schicksalsdrama ein solches, in welchem die Verschuldung ein von dem Fatum ausgehender Zwang zu Frevelthaten und auch das Verderben nicht blos eine Folge der Sünde ist, sondern in der Absicht des Schicksals liegt, welches den Menschen, eben um ihn zu verderben, in das unzerreißbare Netz des Bösen verwickelt, so gehört der Leuchtthurm gar nicht hierher. Es soll nur eine allerdings seltsame Schicksalsfügung dargestellt werden. Der unzurechnungsfähige Wahnsinnige löscht auf dem Leuchtthurm die Lampen aus und es ertrinkt deshalb auf dem Meere seine Gattin, die ihn einst mit einem ebenso treulosen Freunde verlassen und dadurch um seinen Verstand gebracht hatte. Manches Andere ist nicht richtig angelegt; so auch, daß die minder schuldige Gattin zu Grunde geht, während ihr Verführer mit der Reue davonkommt. Houwald war gegen sie nicht ihres Verbrechens wegen so unbarmherzig, sondern sie mußte fortgeschafft werden, um nicht als die Frau zweier Männer übrig zu bleiben. Die spanischen Trochäen stellen das Stück ganz ohne Noth mit jenen unvernünftigen Compositionen in eine Classe, da der Fatalismus sich auf die Annahme beschränkt, daß „die ewige Macht sich eine schwache Hand zum Werkzeuge ersehen und in des Wahnsinnes leeres Treiben einen tiefen Sinn legen kann“. Es muß den Dichtern erlaubt sein, das Schicksal in der Weise einzuführen, daß es Anlässe zu Handlungen gibt, die Zufälle hinwirft, welche dann der Prüfstein des freien Willens sind, daß es das Einzelne durch Folgen zu einer Katastrophe verknüpft und mit Maß und Wage dem Bösen das Unheil zugesellt; ja, es wird, wenn in solchen Dingen schon ein verwerflicher Fatalismus liegen soll, die Dich-

tung leer und unwahr sein, weil unser Leben selbst sich gar nicht allein nach Dem gestaltet, was von den Gedanken und den Handlungen der Menschen ausgeht.

Auch von Karl Gutzkow wird mit Unrecht behauptet, daß er durch seinen Dreizehnten November (1842) die halbvergessene Schicksalstragödie habe erneuern wollen. Der 13. November ist ein Unglückstag für die Familie Douglas. Ein Seitenverwandter sucht den Letzten des Stammes aus dem Wege zu räumen, indem er ihn erst zu Ausschweifungen verführt und zuletzt seine Melancholie und seine Neigung zum Selbstmorde nährt. So weiß er es ihm beizubringen, daß sich auch sein Vater am 13. Nov. erschossen. Dies versetzt den Kranken in eine fieberhafte Aufregung. Er schießt auf sein Bild im Spiegel und trifft zugleich den tückischen Erbschleicher, der sich hinter demselben versteckt hatte. Dies macht das Drama noch nicht zu einer Schicksalstragödie. Denn der Autor selbst beabsichtigt keineswegs, daß wir an solche verhängnißvolle Tage glauben sollen. Er nimmt auch nicht an, daß das Schicksal sich diesen Tag zur Bestrafung forterbender Vergehen auserlesen. Der Fatalismus ist hier überhaupt gar nicht als Religion behandelt. Gutzkow wendet nur den Umstand, daß die Schotten einen solchen Aberglauben haben, als ein poetisches Motiv an, indem er ihn mit den übrigen kranken Einbildungen seines Helden in Verbindung setzt. Wenn die Dinge wirklich am 13. November zur Katastrophe reif wurden, so war das nicht einmal ein ungewöhnlicher Zufall, sondern das Ergebniß der Intrigue, welche ihre Berechnungen auf diesen Tag angelegt hatte. Darin aber, daß der Verräther zur Strafe seiner Sünden durch jenen Schuß umkommt, während der Andere von seiner fixen Idee erlöst wird, soll nicht mehr Fatalismus liegen, als der Volksglaube in dem Spruche anerkennt: Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Das Drama hat es nicht genügend motivirt, warum der Kranke, als er sich erschießen will, die Waffe nicht gegen sich selbst, sondern auf sein Bild im Spiegel richtet; sonst aber ist klar, daß wir eine bloße Schicksalsfügung vor uns haben, die unser Vertrauen zur Weltordnung und das Bewußtsein der Freiheit nicht im mindesten verletzt. Ich will noch einige fatalistische Dramen, auf die von den Literatoren aufmerksam gemacht wird, anführen. Manche gehören ohne Zweifel hierher. Th. Mörtl in seinem Vierzehnender (1828) ließ jedesmal einen Vierzehnender erlegen, wenn sich des Schicksals dies irae offenbaren sollten. H. Schmidt bekannte sich in der Vergeltung (1825) unumwunden zu

dem Glauben, daß das Schicksal zu Mordthaten zwinge, und fügte zur Sühne eine Selbstvergiftung hinzu, wobei sich die gewöhnliche Ungereimtheit wiederholt, daß der Mensch ein unfreies, unzurechnungsfähiges Wesen und doch zu einer Sühne verbunden sein soll. In Betreff anderer Dramen fordern schon die kurzen Notizen Kehrein's zu einer genaueren Prüfung auf. Vor Allem muß man doch sehen, ob der Dichter selbst das Drama nach fatalistischen Ansichten zusammenstellt, oder ob er sie nur einzelnen Personen beilegt. So würde man z. B. Tieck's Genoveva nicht deswegen eine Schicksalstragödie nennen, weil sich eine Hexe in diesem Drama zu dem astrologischen Fatalismus Wallenstein's bekennt. Für theilweise oder ganz fatalistisch gelten: Gustav Adolf von Ed. Gehe (1818), Cervantes von H. Döring (1819), Ezzelino von L. Kruse (1821), Turturell von Zedlitz (1821), Aristodemus von G. Ch. Braun (1823), Bernhard von Weimar von K. Sondershausen (1825), Die Leibeigenen von E. Raupach (1826), Leonora (1826, von Isidor?), Fürstenwort von Weichselbaumer (1828), Woldemar von Fr. Sydow (1834), Polykrates von W. Schnitter (1835). Später sehen wir, daß auch Laube und von Mosen den Fatalismus des Wallenstein aufnahmen, weil Schiller ihm eine so tiefsinnige und heroische Form gegeben.

Vierundzwanzigstes Capitel.

Das durch Goethe eingeführte hellenistische Drama, welches zum Theil den Beifall der Romantiker erhält. Umbildung griechischer Tragödien (Schlegel, Klingemann 2c.). — Mythologische und sagenhafte Gegenstände in antiken und modernen Formen (Apel, Braun, Collin, M. Beer, Weichselbaumer, Klinger, Grillparzer, H. v. Kleist, Immermann). — Moderne Stoffe in gräcisirenden Formen (Immermann, Uechtritz). — Nachbildung antiker Fabeln (Houwald). — Bearbeitung römischer Lustspiele für die Bühne. Einführung des Aristophanes durch die Romantiker. Die moderne Aristophanische Komödie mit politischen und literarischen Tendenzen (Rückert, Platen, Goedeke, Prutz, Gruppe).

Nur ein kleiner Theil der Dichter, von welchen ich jetzt zu handeln habe, berechtigt uns, im engeren Sinne von einem Anhange Goethe's zu sprechen. Wie dort die Freunde Schiller's,

von andern Richtungen der Gegenwart zugleich ergriffen, in ihrem Geschmacke schwankten und ein Drama ausbildeten, welches in mancher Beziehung den Ansichten des Meisters gerade entgegengesetzt war, so würde auch Goethe viele der folgenden Dichter schwerlich als seine Jünger anerkennen, und doch dürfte ein geschichtlicher Zusammenhang zwischen ihren Dramen und seinen Bestrebungen nicht zu leugnen sein.

Iphigenie und Tasso lenkten die Aufmerksamkeit auf das griechische Drama und ihr Einfluß zeigt sich theils in der Behandlung, theils in der Wahl der Stoffe. In Hinsicht der Form sind es vorzüglich drei Dinge, in welchen Goethe's Vorbild kenntlich ist. Die sittliche Erhabenheit, Reinheit und Milde der Gesinnung, die tiefe Klarheit des Geistes, ein sehr bewegtes, aber durch den Gedanken geregeltes Gefühl, dies sind die Bestandtheile des antikromantischen Ideales, nach welchen die Dichter mit Goethe ihre Charaktere ausbildeten. Zweitens suchte man die Facta nicht allein von inneren Ursachen herzuleiten, sondern sie wurden nur als symbolische Kundgebungen des inneren Seelenlebens behandelt; daher ähnelten die Dichtungen, so viele Personen sich auch um den Helden des Stückes bewegten, jenen psychologischen Monodramen, in welchen sich ein Charakter unter den mannichfach wechselnden Einwirkungen einer leidenschaftlichen Situation nach allen Seiten darlegt. Drittens endlich nahm man meistens Fabeln von kleinem Umfange und suchte wie die alten Tragiker mit ganz unscheinbaren Mitteln das Höchste zu erreichen, indem man zu jenem Idealismus der Auffassung eine ebenso ideale Ausdrucksweise hinzufügte, in die Rhythmen einen musikalischen Wohllaut legte und sorgfältig alle Anklänge an die gewöhnliche Sprache vermied, um das Gedicht schon durch die Form in den Kreis eines höheren geistigen Lebens zu erheben. Andere wieder, die eine romantische oder eine moderne Darstellung vorzogen, folgten Goethe wenigstens darin, daß sie antike Sagenstoffe wählten, deren tragische Bedeutung und geschmeidige Bildsamkeit sie erkannten. Wir werden fünf bis sechs Arten des Hellenismus finden, die sich nach diesen Eigenheiten der Behandlung und des Stoffes voneinander absondern. Die Romantiker waren mit dem gräcisirenden Drama nicht ganz unzufrieden. Wir haben bereits oben angedeutet, daß sie den lyrischen Theil der antiken Tragödie benutzten, um das moderne Drama zu Calderon hinüberzuführen. So sagt Fr. v. Schlegel: das deutsche Drama strebe, von der episch-historischen Grundlage wie Shakspeare ausgehend, mehr und mehr in die Höhe einer rein

lyrischen Entfaltung nach der Art des antiken Trauerspieles; wir könnten auf dem Wege der Nachfolge Shakspeare's in eine zu prosaische Dichtigkeit und historische Umständlichkeit gerathen, daher sei Calderon, wenn unsere Bühne auch nicht alles Einzelne seiner lichtglänzenden Symbolik erträgt, doch im Allgemeinen das höchste Ziel der romantisch-lyrischen Schönheit und einer christlich verklärten Phantasie [1]). Somit wurde zunächst für den Dialog der Vers beibehalten, doch vertauschte man nur zu oft den reimfreien Jambus mit gereimten Trochäen. Man erhielt ferner lyrische Monodien, es wurden Lieder und kommatische Chorstrophen eingelegt, ja das ganze Drama nahm nur so viele epische Bestandtheile auf, als nöthig waren, um den Liederstrauß zu verknüpfen. Fr. v. Schlegel, Tieck, W. v. Schütz 2c. entfalteten in dem Drama ihre Virtuosität in den verschiedenen Formen der romantischen Lyrik. Auf diesem Wege kam auch der Chor mehr in Aufnahme. Er findet sich in romantischen Dramen, in denen, die sonst dem Style Schiller's folgen, und in solchen, die sich streng nach dem Antiken richten. Doch ist die Behandlung zu willkürlich, als daß wir einen Vergleich mit der Orchestik der alten Tragödie anstellen sollten, ja in vielen Opern hat das gegenseitige Verhältniß des Chores und des Dialoges eine größere Gesetzmäßigkeit. Neben dieser Hinwendung auf das Lyrische hatten auch manche Stoffe der alten Tragödie für die Romantiker etwas Anziehendes. Zwar ahmte man nicht Calderon nach, der mit den griechischen Fabeln so umspringt, wie es ein Volkspoet thun würde, der sie nur von Hörensagen kennt und, ohne von ihrem historischen Charakter eine Ahnung zu haben, sich Alles nach seinem Märchengeschmacke, nach seinen Begriffen und Sitten zurecht macht. Zu einer solchen Abenteuerlichkeit hatten die deutschen Romantiker doch zu viel literarische Bildung und Kunstgefühl. Dagegen wurden einige jener wildromantischen Partien, welche sich auch in der alten Mythologie finden, hervorgezogen und namentlich tauchten wieder manche dämonische Gestalten auf, an denen man sich schon in der Periode der literarischen Naturdichtung erquickt.

Die erste Klasse hellenistischer Dramen besteht aus Reproductionen der antiken Tragödie. Das älteste und berühmteste Seitenstück zu Goethe's Iphigenie ist der Ion von A. W. v. Schlegel (1803). Goethe begünstigte den strebsamen Verfasser, der

---

[1]) II, 139.

bei seinem ersten Auftreten zu bezeugen schien, daß die neue Schule sich nicht von dem Antiken losreißen wollte. Ueberdies veranlaßte die Aufführung des Jon in Weimar leidenschaftliche Parteikämpfe und so wurde Goethe noch mehr bewogen, das Gedicht, dessen er sich einmal angenommen, zu beschützen. Gleichwol wird man endlich aufhören müssen, diesen Jon in dem Grade wie Goethe's Iphigenie für ein selbständiges Werk anzusehen, da ein Vergleich mit dem Originale sofort zeigt, daß alles Schöne, was das Drama darbietet, aus Euripides genommen ist und daß das ganze Verdienst Schlegel's, obgleich er von seiner Arbeit nicht gering dachte, sich auf einige geschickte Umstellungen, Verkürzungen, Verbindungen rc. beschränkt. Bei seiner Umdichtung hatte Schlegel zwei Absichten: das Drama sollte der Gegenwart nahe gebracht werden und es sollte ferner einen mehr sittlichen Schluß erhalten. Beide Absichten sind offenbar verfehlt. Schlegel wurde durch die liebliche Reinheit und Kraft des Jünglings angezogen, der elternlos als Pflegling der Pythia in Delphis Tempel und Hain heranwächst. Diese Persönlichkeit tritt ganz harmlos in die Gegenwart. Sogleich zeigt sich aber auch, wie Alles, was aus den eigenthümlichen Anschauungen und Sitten der alten Welt hervorgegangen, nicht ohne Gefahr erneut werden kann. Es ward den Zeitgenossen offenbar eine zu große Naivetät zugemuthet, wenn sie nichts Besonderes darin finden sollten, daß Ehegatten, weil sie Kinder haben wollen, zur Pythia wallfahrten, daß erst Xuthus, der einst die Gunst einer Bacchantin genossen, und dann Kreusa, die in ihren Mädchenjahren durch Apollo Mutter geworden, jenen delphischen Findling als ihren Sohn reclamiren, daß endlich Apollo in Person ihn für seinen und der Kreusa Sprößling erklärt, wobei er die Mutter „dankbar an die schöne Lust" erinnert. Nicht minder zweifelhaft ist der sittliche Werth des neuen Schlusses. Schlegel rügt es in seinen Vorlesungen und in den Kritischen Schriften, daß bei Euripides sich zuletzt Götter und Menschen zu einer Lüge verbinden, indem Xuthus nicht mit jener Mutterschaft seiner Frau bekannt gemacht, sondern in dem Wahne bestärkt wird, Jon sei sein und der Bacchantin Sohn. Ohne Zweifel macht dieser Betrug einen widerlichen Eindruck. Schlegel hat nun einen Act hinzugedichtet, in welchem es der König mit Kreusa's Jugendsünde nicht so genau nimmt und nur darum in Sorgen ist, ob auch wirklich Apollo selbst ihr Liebhaber gewesen, worauf denn der Gott hervorspringt mit seinem: Me voici! l'auteur de ce charmant bâtard! Wie viel hat nicht Herder für

sein Urtheil über diese schamlose Verbesserung des Euripides leiden müssen! Schlegel hat das Antike nicht durch den reineren und bewußteren Idealismus der neuen Zeit verklärt, sondern verschlechtert. Auch für den Chor, welcher diesmal, obgleich uns Schlegel gern von dem Gegentheil überreden möchte, ebenso schwungvoll wie angemessen ist, gibt das neuere Drama keinen Ersatz. — Nicht glücklicher war Aug. Klingemann, als er in etwas geschmückter und mehr leidenschaftlicher Sprache Oedipus und Jokaste (Theater, 1809—20) frei nach Sophokles bearbeitete. Durch die vielen Zusammenziehungen ist die Verflechtung der Geheimnisse, auf welcher zum großen Theile der Reiz dieses wunderbaren Intriguenstückes beruht, zu einem Spiele trockener Berechnung geworden. Außerdem spaltet sich das Interesse dadurch, daß Jokaste sich von Anfang an so heftig jener Aussetzung des Oedipus anklagt und daß diese ihre Schuld neben den Unthaten des Oedipus selbständig fortgeht. Durch die Einschränkung des Chores auf einen greisen Redner sinkt das Drama, wie alle diese Nachdichtungen, von der Höhe der lyrisch-epischen Weltbetrachtung herab und das dici beatus ante obitum nemo potest verliert alle Tiefe. Auch Schiller hatte vor, einen Oedipus zu schreiben. — Von der Antigone von Rochlitz, die 1809 in Weimar aufgeführt wurde, habe ich keine nähere Kenntniß. Die Bearbeitung mochte jenen freien Uebersetzungen gleichen, die neulich von Marbach und Anderen für die Bühne gemacht wurden. Auch Wieland beabsichtigte in Weimar eine Aufführung der Helena des Euripides, bei der man den Chor mit einer Flöte zu begleiten gedachte. Schiller spricht davon in Briefen an Goethe mit der richtigen Bemerkung, daß es auf unsern Theatern mit den griechischen Dingen eine misliche Sache sei.

Eine zweite Klasse bilden diejenigen Dramen, deren Stoffe der Sagengeschichte des Alterthums angehören und oft auch von den alten Tragikern selbst behandelt sind, die jedoch nach Plan und Ausführung nicht als eine bloße Reproduction, sondern mehr oder weniger als ein selbständiges Werk betrachtet werden müssen. Dabei hat die Darstellung wieder entweder ganz die griechische Form oder es ist das Antike mit den sentimentalen Elementen der Iphigenie versetzt, bald herrscht auch das Moderne vor, indem die Naturdichtung, die Romantik oder Shakspeare den Ton bestimmen. Merkwürdig genug stellte dies mythologische Drama nicht die Heroen, sondern die Frauen in den Vordergrund. Zu der Wahl einer Medea, einer Niobe leitete noch die ältere tita-

nische Naturdichtung, welche an diesen Ebenbildern des himmelstürmenden Faust ihre Freude hatte. Mit der Läuterung des classischen Kunstideales trat dann an die Stelle des rauhen, trotzigen Heroismus die Seelenschönheit, das weiblich Erhabene. Die Charakteristik der Iphigenie machte es den Dichtern leicht, solche Heroinen zu zeichnen, welche dem zärtlicheren Geschmack der neuen Zeit zusagten, und ebenso brachte es die Richtung auf das Erotische, welches von der Romantik so sehr betont wurde, mit sich, daß man vorzugsweise Frauen darstellte. Ich werde erst die ganze Reihe dieser Dramen anführen, um zu zeigen, daß die Anhänglichkeit an das Alterthum noch immer zu vielen Versuchen anregte, und dann die bedeutendsten zur ausführlicheren Besprechung hervorheben. A. Apel, Die Aitolier (1806). M. v. Klinger, Medea in Korinth (1786) und Medea auf dem Kaukasus (1790); Jul. v. Soden, Medea (1814); F. Grillparzer, Das goldene Vließ (1822). W. v. Schütz, Niobe (1807); Jul. Körner, Niobe (1821); K. Weichselbaumer, Niobe (1821). Derselbe, Menökeus (1821), Oenone (1821). J. Ch. G. Zimmermann, Achilleus auf Skyros (1808); R. H. Klausen, Achilleus auf Skyros (1831); E. Palleske, Achilles (1855). K. L. Kannegießer, Iphigenie in Delphi, dazu Iphigenia's Heimfahrt und Iphigenia's Tod (1843). G. Ch. Braun, Laokoon (1824). H. v. Kleist, Penthesilea (1808). Mich. Beer, Klytämnestra (1823). H. J. v. Collin, Polyrena (1804). H. Viehoff, Odysseus und Nausikaa, Supplement zu Goethe's Werken (1842). Reinald Reimar, Penelope (1854). K. Weichselbaumer, Dido (1821); Ed. Gehe, Dido (1821); Ad. Schöll, Dido (1827). K. B. Krutzsch, Arion (1855). F. v. Kleist, Sappho (1793); F. W. Gubitz, Sappho (1816); F. Grillparzer, Sappho (1819). A. J. Büssel, Hero und Leandros (1822); F. Grillparzer, Des Meeres und der Liebe Wellen (ebenfalls Hero und Leander, 1840).

Die Tragödien von August Apel (1771—1816) waren Beispiele zu seinem System der tragischen Kunst. Polyidos sollte den Aeschylus, Themistokles den Sophokles, die Aitolier den Euripides nach Geist und Styl charakterisiren. Zu dieser Triologie sollte dann Herakles in Lydien das Satyrspiel sein. Es sind von diesen Dramen nur Polyidos (1805) und die Aitolier (1806) gedruckt. Das erstere habe ich mir nicht verschaffen können. Die Aitolier behandeln den Tod des Meleager und die gründliche Vertilgung des ganzen Stammes. Das Drama zeigt, bis zu welchem merkwürdigen Grade der Aehnlichkeit es die Nachahmung bei einem

gründlichen Studium des Musters und technischem Talente bringen kann. Nicht nur die Sprache, sondern die Erfindung, die Composition, der Gedankenkreis sind in diesem Drama griechisch. Sonst hat die Dichtung als ein Seitenstück zu Originalen, die Jedem zugänglich sind, weiter keinen Werth [1]). In der Kallirrhoe (1806) wollte Apel das Antike und das Moderne verschmelzen, indem er einen sentimentalen Inhalt in die griechische Form legte und diese Form selbst durch moderne Maße und Reime abänderte. In diesem Drama ist der Verfasser der Aitolier gar nicht wiederzuerkennen und der Inhalt könnte eine Parodie auf die romantische Sentimentalität sein. Dionysos schlägt ein Volk mit Wahnsinn, weil Kallirrhoe nicht von der Liebe seines Priesters gerührt wird. Der Gott fordert, daß der Jüngling die Spröde am Altare opfern soll. Doch bringt derselbe lieber sich selbst eine tödtliche Wunde bei. Diese Großmuth verwandelt Kallirrhoe und sie durchbohrt sich jetzt ebenfalls. Beide sterben, indem sie das himmlische Glück ihrer Vereinigung empfinden. — G. Chr. Braun (1785—1834), der bereits als Epiker und Dramatiker genannt ist, ließ sich bald von den Classikern, bald von den Romantikern anregen und wollte in seinem Laokoon (1824) auch ein griechisches Kunstwerk liefern. Einige Chöre haben dichterischen Schwung, das Meiste zeugt aber weder von Phantasie noch von Tiefe, und man kann im besten Falle das Drama nur eine der Form nach gelungene Copie der antiken Tragödie nennen. Ich will hier eine allgemeine Bemerkung über die antiken Stoffe anschließen. Der neuere Dichter muß durchaus die Tauglichkeit derselben prüfen, selbst wenn sie von den alten Tragikern behandelt sein sollten. Daß hier Laokoon, der einzig Sehende unter den Blinden, das Leben über den Leichen seiner unschuldigen Kinder aushaucht, daß die Lüge triumphirt, die Götter den Betrug mit Wundern unterstützen, daß der Tod des Gerechten dem Vaterlande doch keine Rettung bringt, sondern nur den Untergang beschleunigt: dies sind Dinge, die im ganzen Cyklus der Troersagen ihre Ausgleichung finden, aber für sich allein in einem besonderen Drama nie eine reine tragische Wirkung hervorbringen können. Die Sage muß bei Sophokles, der einen Lao-

[1]) Ein neuer Meleager von Paul Heyse (1854) ist im Style der Romantik geschrieben und hat außer der Rolle der Atalanta, die, nach einer bei unseren Dichtern oft wiederkehrenden Charakterform, erst die halbwilde Tochter der Natur spielt, aber zuletzt ein tiefes Gefühl zeigt, wenig Anziehendes.

koon dichtete, eine ganz andere Fassung gehabt haben als bei Virgil, der für Troja Partei nimmt und Laokoon als ein schuldloses Opfer menschlicher und göttlicher Tücke darstellt. Offenbar mußten außer Laokoon's Mitschuld an dem allgemeinen Frevel der Trojaner sein bewußter Parteikampf für Apollo gegen Athene, die leidenschaftliche Verletzung eines Weihgeschenkes, welches auch bei dem Betruge heilig war, die Unfügsamkeit in Das, was der Götterrath über Troja beschlossen, als eine Hybris hervorgehoben, der sittliche Conflict in den Kampf der Vaterlandsliebe mit der Götterscheu verlegt werden und, wenn dann die furchtbare Katastrophe hereinbrach, in der großen Seele der Eigenwille und das Particularinteresse dem Göttlichen weichen, das Irdische mit seinen letzten Sorgen und Schmerzen sich in eine erhabene Resignation verlieren. Dies ist der Eindruck, den nach Winckelmann die Statue des Laokoon macht, und bei Sophokles wird es nicht anders gewesen sein [1]). — Weit bedeutender ist die Polyxena von H. J. v. Collin (1804), der die erste Hälfte von der Hekabe des Euripides zum Grunde liegt. Goethe war mit dem Regulus des Dichters nicht zufrieden, die Polyxena bewies, daß er einer seiner gelehrigsten Schüler war. Es ist hier dieselbe Steigerung der hellenischen Humanität zur höchsten Milde, Ruhe und Größe der Gesinnung, das Zarte, Durchdachte und Edle, welches die Ausführung in der Iphigenie auszeichnet, erstrebt und im Verhältniß zu der geringeren Begabung des Verfassers in einem bewunderungswürdigen Grade erreicht worden. Die Formen richten sich genauer nach dem griechischen Drama. Zu den hauptsächlichsten Mängeln der Dichtung gehört, daß die Situationen zu weit ausgesponnen sind, daß sich die Hauptgedanken in den Monodien und Chören wiederholen und endlich, daß die „schöne Passion", wie in der französischen Tragödie, für das Zeitalter der Heroen zu vorlaut mitspricht. Der todte Achilleus fordert, daß Polyxena geopfert wird; seine Verlobte soll (wie bei Euripides) lieber sterben, als eine griechische Sklavin werden, und hauptsächlich will er mit ihr im Schattenreiche vereinigt sein. Polyxena ist von demselben Verlangen erfüllt und in dem Uebermaße ihrer Todessehnsucht, bei welcher sie vergißt, daß ihr die Pflege der greisen Mutter obliegt, soll ihre tragische Schuld liegen. Der Wunsch, dies ihr Vergehen zu büßen, und die Liebe

---

[1]) Die Darstellung des Laokoon bei Quintus Smyrnäus (vgl. Lessing, II, 174) bestätigt diese Vermuthung.

zu Achill verwandelt ihren Weg zur Schlachtbank in einen wahren Triumphzug. Endlich gibt es noch, wie in den Manlianischen Processen, einen erhabenen Sieg der Pflicht über die Liebe. Neoptolemus nämlich verliebt sich in die so tapfere und treue Polyrena und will nun nicht, wie ihm geboten worden, sie mit eigener Hand opfern; da treibt ihn aber Achilleus, dem es einst in Aulis mit der Iphigenie ähnlich ergangen war, durch ein unerhörtes Blitzen und Donnern so in die Enge, daß er zuletzt doch, wenngleich mit gebrochenem Herzen, gehorcht. — In der Klytämnestra wagte sich Michael Beer (1823) an einen Gegenstand, welchen Aeschylus in den Choephoren, Sophokles und Euripides, Jeder in einer Elektra, und außerdem französische und italienische Dramatiker behandelt hatten. Der damals sehr junge Verfasser (er schrieb die Tragödie schon 1818) hat natürlich seine Vorgänger nicht übertroffen, doch verdienen auch solche mittelmäßige Erzeugnisse in mancher Hinsicht Beachtung. Denn man kann die modernen Dichter nicht nachdrücklich genug darauf aufmerksam machen, wie gefährlich es ist, die Alten verbessern zu wollen, und ein Vergleich der mangelhafteren Nachdichtungen mit den Mustern wurde schon von Lessing als das beste Mittel erkannt, unsere Einsicht in das Wesen der dramatischen Poesie zu fördern. Beer war ohne Zweifel durch Goethe angeregt worden, wenn auch eine unverkennbare Aehnlichkeit sich nur in der sentimentalen Haltung der Elektra kundgibt. In die alte Sage ist Manches hineingetragen, was ihr fremd war, und die Veränderungen sind daher nicht alle glücklich. Aegisth behandelt hier die Klytämnestra mit Geringschätzung; er erklärt ihr offen, er habe nur durch sie zum Throne gelangen wollen, und verliebt sich in eine junge Sklavin. Klytämnestra dingt darauf Orest, der als Rächer kommt, aber von ihr nicht erkannt wird, zu einem zweiten Gattenmorde. Diese Intrigue lenkt den Blick von dem Hauptgegenstande ab, verwirrt und schwächt die Motive. Wie viel schöner ist es, daß bei den alten Dichtern das unwürdige Paar neben dem Grabe des edlen Atriden in seiner blutigen Eintracht, in seiner blutigen Herrlichkeit thront, die Elektra verfolgt und dem Orest den Tod wünscht, wie der Mensch (nach Tacitus) Diejenigen zu hassen pflegt, welche er beleidigt. Ferner ist die Handlung selbst aus ihrer Sphäre gerückt. Der Muttermord ist ein zu arger Abfall von der Natur, als daß ihn eine blos menschliche Leidenschaft hinlänglich motiviren könnte, weshalb auch Hamlet auf halbem Wege stehen bleibt. Bei den alten Tragikern ist er eine Nothwendigkeit, der sich Orest als das

Werkzeug der Götter fügt, obwol er weiß, welche Folgen ihn treffen werden. Wenn vor der That Regungen der kindlichen Ehrfurcht in ihm Bedenken erwecken, so befestigt ihn Elektra sogleich in seinem Entschlusse, Das zu thun, was der an Agamemnon verübte Frevel, dessen von Zeit zu Zeit mit Nachdruck gedacht wird, unvermeidlich macht [1]). Beer läßt Aegisth zuerst fallen. Nun quälen sich Elektra und Pylades mit Ahnungen, ob nicht Orest zu weit gehen werde. Orest selbst sucht sich dadurch, daß er sich die Mutter als eine wutherfüllte Natter vorstellt, zu erhitzen und tödtet sie endlich, nicht als der Rächer des Schicksals, sondern nachdem es ihm gelungen, sich in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Klytämnestra spricht einen Fluch über ihn aus; der Freund, die Schwester, als ob sie darauf gewartet, und alles Volk rufen ihr Wehe! Während der ältere Orest nun eine lange Zeit hindurch in dumpfer Todesschwermuth der rettenden Stunde harrt, wird dieser jüngere sofort begnadigt. Klytämnestra nämlich erholt sich noch und nimmt, durch den Blutverlust schwach und weich geworden, ihren Fluch zurück. So wäre denn auch hier, was die neuere Kritik fordert, des Menschen Schicksal, das Vergehen und die Gnade, in des Menschen eigene Brust verlegt; wer könnte aber zweifeln, daß der grausen Schicksalsfabel jener uralten Zeit, in welcher die Götter selbst den Knäuel von Schuld und Sühne flechten und lösen, durch eine so schwache innere Motivirung ihre furchtbar schöne Erhabenheit genommen ist. Karl Weichselbaumer (geboren zu München 1795) scheute sich nicht, sein Talent dem untersinkenden Classicismus zu widmen, und wir erhielten von ihm eine ganze Reihe historischer und mythologischer Dramen. Die letzteren namentlich stehen höher als viele Werke von Houwald und Raupach, die es nur der Mode zu verdanken haben, daß sie bekannter wurden. Die Quelle des Menökeus (1821) sind die Phönissen des Euripides. Theben wird von Polynices belagert. Eteokles, der ihn verdrängt hat, herrscht in der Stadt und kann ihren Untergang nicht verhindern. Während nun Kreon den Haß der Brüder gern sieht, um nach ihrem Falle zu steigen, bestürmt sein Sohn Menökeus den Eteokles, dem Bruder gerecht zu werden und sich mit ihm auszusöhnen. Ein Fehler des Dramas ist es, daß der hartnäckige Bruderhaß des Eteokles sich nur auf

[1]) A. W. v. Schlegel, „Vorlesungen über dramatische Kunst" (1809), I, 221 gab eine anziehende Vergleichung der drei alten Tragödien.

Tücke und Einfalt gründet; man sieht gleich, daß ein solcher Charakter keiner Resignation fähig ist, und daher ermüden die vielen Versuche, ihn zu derselben zu bewegen. Das Orakel verspricht die Rettung Thebens, wenn Menökeus sich opfere. Der Held wollte das blutige Theben mit einem stillen Asyle vertauschen, um da mit der Geliebten ein arkadisches Leben zu genießen, doch er folgt nun dem Winke der Götter und stirbt für das Vaterland. In seinem sittlichen Idealismus verbindet sich das Heroische mit weiblicher Zartheit; er hat einige Aehnlichkeit mit Max Piccolomini, doch dämpfen Ruhe und Klarheit die Schwärmerei desselben. Da die einfache Handlung sich in leichtem Gange entwickelt, zieht kein stoffliches Interesse die Aufmerksamkeit von dem Dialog ab. Die malerischen Schilderungen, die Ergüsse des bewegten Gefühls, die strömenden Reden haben nichts von jenen trivialen Declamationen, mit welchen Schiller's Nachfolger die Sinne einwiegen. Sprache und Vers sind nicht immer correct, jedoch edel und anmuthig. Der Oenone (1821) muß man, was die Ausführung betrifft, dieselben Vorzüge zugestehen, sie hat aber im Plane größere Mängel. Paris verließ die Nymphe um der Helena willen. In ihrem Herzen streitet die alte Liebe mit Gefühlen der Rache. Paris kehrt, als er zum Tode verwundet ist, reumüthig zu der Verlassenen zurück, um in ihren Armen zu sterben, und das Jugendidyll, welches durch eine ebenso glänzende wie verderbliche Episode unterbrochen wurde, soll sich friedlich schließen. Eine solche Aussöhnung ist aber gar nicht denkbar, da Paris die Nymphe mit giftiger Verachtung als ein Elementarwesen, welches tief unter den Menschen steht, geschmäht und gar seinen und ihren Sohn, der gegen Helena entbrannte, aus Eifersucht getödtet hatte. Einen dichterisch empfundenen Gegensatz bildet das stille, in sich befriedigte Hirtenleben in den verborgenen Waldthälern des Ida, wo Oenone die Denkmale früheren Glückes aufsucht, und der gegenwärtige mörderische Kampf vor Ilium, welches seinem Falle nahe ist. — Die von Goethe eingeführte sentimentalische Behandlung des mythologischen Dramas haben wir als einen Sieg der modernen Poesie über das Alterthum anerkannt, aber die Dichter bedachten nicht, daß dieselbe bisweilen nicht anwendbar ist, weil sie in den Inhalt der antiken Fabeln Widersprüche bringt. Schon das gräcisirende Drama der Franzosen vermochte nicht die Facta, an denen sich nichts ändern ließ, mit der nach der neueren Cultur verfeinerten Denkweise der Heroen in Einklang zu bringen. So ist es schon in der Polyxena von Collin seltsam, daß da die Griechen, welche so zartfühlend

sind und solche helle Gedanken haben, sich noch nicht von der Barbarei der Menschenopfer freigemacht. Die Dido und die Niobe von Weichselbaumer beweisen ebenfalls, daß manche Stoffe, obgleich sie von den alten Tragikern selbst behandelt worden, durchaus undramatisch werden, wenn man sie im Geiste der Romantik auffaßt. An der Geschichte der Dido (1821), wie sie Virgil gestaltet hat, wäre auch eine größere Kunst gescheitert. Aeneas eignet sich nicht zu einem tragischen Helden, am wenigsten, wenn eine romantische Darstellung seine Handlungsweise mit sentimentalen Regungen des Gemüthes verbindet. Seine Treulosigkeit und Undankbarkeit sind nur begreiflich, wenn die Dichtung jener Zeit, als ein Götterbefehl zum Schlimmsten ein genügender Grund war, ihren Charakter läßt, wenn sie uns einen Helden zeichnet, in welchem der Götterbefehl den eingeschlummerten Ehrgeiz und die verwegene Thatenlust wieder zu hellen Flammen anfacht. Den frommen und empfindsamen Aeneas des Virgil kann weder die Trauer über den Götterbefehl, welcher ihm die Fortsetzung seines süßen Abenteuers verbietet, noch die Verzweiflung, mit der er sich anklagt, noch die Zärtlichkeit, mit der er ewige Treue in der Ferne gelobt, zu einem ehrlichen Manne machen. Ebenso unwahr ist, wie wir schon bei Elias Schlegel gesehen, der Charakter der Dido, wenn man ihr die Milde und Zärtlichkeit läßt, die ihr Virgil gegeben. Solche sentimentale Frauen suchen im Kloster Trost und Frieden, aber nicht auf dem Scheiterhaufen. Nur ein kühnes, trotziges Weib, eine Penthesilea, wie sie H. v. Kleist zeichnet, wird den schmachvollen Gedanken, die Beute eines Zärtlings geworden zu sein, nicht überleben wollen, es sei denn, daß sie den Falschen selbst vernichtete. Wie sehr erniedrigt sich Dido auch bei Weichselbaumer, wenn sie, um nichts unversucht zu lassen, Aeneas bittet, er möchte sie wenigstens nach Italien mitnehmen. Zwar erhebt sie sich endlich zu leidenschaftlichem Hasse, aber der eigentliche Beweggrund zu ihrem Selbstmorde ist nun doch nicht der beleidigte weibliche Stolz, sondern mit einer übel angewandten Rücksicht auf die moralischen Motive der neuen Zeit läßt Weichselbaumer sie zuletzt sich dafür tödten, daß sie ihr Volk einem Fremdling unterthänig gemacht hatte. In der Niobe (1821) widerspricht die Behandlung ebenfalls dem Geiste des Mythus. Der Mutterstolz, welcher zur Selbstüberhebung und Verachtung des Göttlichen führt, wäre an sich auch in der Gegenwart nicht unverständlich. Doch müßte er, wie mir scheint, mehr im Gefühle bleiben und sich nicht auf berechnende Ueberlegungen stützen. Da die Götter der alten Welt

so leicht zu beleidigen waren, reichte eine unbewachte Aeußerung hin, die Rachegeister zu entfesseln. Weichselbaumer läßt aber drei Acte hindurch Niobe die Vorzüge ihrer Kinder und sich selbst als die Mutter solcher Kinder preisen; er läßt sie alle möglichen Gründe aufsuchen, welche sie zu einer Geringschätzung der Latona zu berechtigen scheinen. Diese bewußte Ruhmredigkeit und hartnäckige Herausforderung der Göttin ist nicht nur ermüdend, sondern gibt, da die Verirrung nun nicht im Gefühle, sondern mehr im Verstande wurzelt, dem Mutterstolze zuletzt den Charakter einer fixen Idee. Der Maler Müller bezeichnete die verhängnißvolle Hybris mit einigen grellen Zügen und ging dann sogleich zu der Schilderung jener tragischen Situation über, in welcher das blutende Mutterherz, das sich vor den Gewaltigen demüthigt und um Schonung fleht, mit dem titanischen Trotze ringt. Weichselbaumer scheint Einiges aus der Niobe Müller's entlehnt zu haben. So findet sich auch bei ihm der gräßliche, aber wahre Zug, daß die Königin ihr letztes Kind selbst tödten will, um den unwiderstehlichen Angriffen der verhaßten Götter ein Ende zu machen und ihnen mit einer Seele, die nichts mehr erschüttern kann, entgegenzutreten. Uebrigens scheint die antike Tragödie diese furchtbare Situation nicht so bis auf den letzten Tropfen ausgepreßt und die Niobe nicht in diesem Ungestüm wechselnder Leidenschaften dargestellt zu haben. Vermuthlich bemächtigte sich, als die Todeswolke ihre Pfeile herabschüttelte, der Mutter und der Kinder ein erstarrender Schrecken. Diesen Ausdruck haben nicht nur die Marmorbilder, sondern die Sage selbst macht die völlige Betäubung der Seele zu einer Versteinerung, und nur so läßt sich einigermaßen erklären, daß Aeschylus in einer Tragödie die Niobe schweigend aufführte [1]).

Das werthvollste aller mythologischen Dramen ist die Medea von Klinger (1786). In seiner Auffassung der Sage spiegelt sich der düstere, wilde Geist jener Romantik ab, der sich in den alten Dichtungen des Nordens erhalten hat, der sich daher in der Medea des Konrad von Würzburg mit einer so lebendigen Naturwahrheit verjüngte, der aber ohne Zweifel vor den weicher fühlenden Zeiten Homer's auch in Griechenland zu Hause war. Bei Klinger erscheint die Medea als die Tochter der Hekate, als die Enkelin des Sonnengottes, als die zaubergewaltige Herrin der Schöpfung. Sie hat ihre höhere Natur abgelegt, die Heimath ver-

[1]) Winckelmann's „Werke" (1847), I, 544.

lassen, gräßliche Verbrechen verübt, Alles nur, um wie ein menschliches Weib den Gatten und die Kinder zu lieben. Bisweilen hat sie eine schwarze Stunde, aber sie bezwingt sich und preist ein Glück, von dem sie fühlt, daß es unter ihrer Würde ist. Kreusa, deren sanftes Wesen ihr nicht allein den Mann, sondern die eigenen Kinder entfremdet, steht zitternd und flehend vor der Beleidigten, wie ein Lamm vor der wüthenden Löwin. Andererseits lernt Jason, dem die Liebe zu Kreusa die Augen schärft, einsehen, daß er nicht mehr ein Heros, sondern ein Geschöpf Medea's ist. Nachdem er sich durch ihre Zauber und Frevel hat retten lassen, kommen die moralischen Bedenken nach. Medea soll Korinth verlassen und zwar ohne die Kinder. Sie kniet vor Jason, da sie um seinetwillen mit dem Vater, mit der Heimath, mit der ganzen Welt gebrochen. Sie fühlt, daß etwas Entsetzliches geschehen wird, und darum fleht sie um Schonung. Alles ist umsonst. Gram und Stolz, Verzweiflung und Wuth arbeiten in ihrem Geiste. Ihr Inneres wird eine Leere, durch die ein noch undeutliches „furchtbares Etwas" zittert. Die Kinder dürfen sie bis zur Grenze begleiten. An einem Waldbrunnen spielt jetzt ein Nachtstück, welches nicht jene liebliche, sondern die schrecklichste Insania der Phantasie erzeugt hat. In der um Siegfrid's Untreue düster grollenden Brunhild und in mancher anderen Heroine, welche der Schmerz zu einer übeln Teufelin machte, hat das altdeutsche Epos einen solchen Charakter angelegt, die Marwood und Orsina des neueren Dramas erinnerten an ihn, in Klinger's Medea, welche von den Geistern der Rache gespornt, um dem Vaterherzen eine tödtliche Wunde beizubringen und sich mit der Menschenwelt völlig auseinanderzusetzen, die eigenen Kinder tödtet, die sie liebt, die selbst mit Zärtlichkeit an der guten, furchtbaren Mutter hängen, erreicht er seinen Gipfel. In den letzten Scenen des Dramas folgen auf den frohen Klang der hochzeitlichen Lieder die Flüche der blutsaugerischen Eumeniden, das Wehklagen der Gequälten; Medea schwebt im Drachenwagen über der grausenhaften Scene. Es ist ihr gleichgültig, daß die „Vernichtung zu ihr von der Erde heraufdampfet, die Verzweiflung in ihr Ohr schallet". Sie hat jetzt kein Gefühl mehr für den Undank und die Härte, mit der man die Liebebedürftige aus der menschlichen Gesellschaft ausstieß und in die Felsenhöhlen zu den Thieren der Wildniß jagt. Diesem Schauspiel entspricht es, daß Klinger lange vor Schiller's Braut von Messina das Schicksal sagen läßt: „Arme Sterbliche! ihr reißt kein Glied aus der Kette, in welche ich euch eingeschmiedet habe; euer

Dünkel vermag nur euch früher in den wilden Kreislauf zu fördern, in dem sich Alles dreht." Das später gedichtete Nachspiel Medea auf dem Kaukasus (1790) hätte besser gefehlt. Klinger wollte die Sage abschließen. Er nimmt an, Medea sei als die Enkelin des Helios dem rächenden Schicksal unantastbar. Sie begibt sich dieses Vorrechtes, um noch einmal zu den Menschen hinabsteigen, mit ihnen lieben und leiden zu dürfen. Bei einem rohen Hirtenvolke will sie ein Menschenopfer hindern, aber die Priester suchen sie zu tödten. Da ersticht sie sich lebenssatt und aus Sehnsucht, mit den geliebten Kindern, deren Tod sie an sich rächt, vereinigt zu werden. Vielleicht entspräche es mehr dem Geiste der Sage, wenn Medea in der einsamen Wildniß des Kaukasus als ein unsterblicher Dämon mit ihrem Verbrechen und ihrem Grame fortlebte. — Grillparzer's Medea gleicht der Medea von Klinger wie eine Concertmusik der Brandung der See. Das goldene Vließ (1822) hat zwei einleitende Dramen: Der Gastfreund (Phryxus' Ermordung in Kolchis) und Die Argonauten (Jason in Kolchis), die vielleicht romantisch, aber gewiß nicht griechisch sind. Wir sollen hier, um später Jason's Trennung von der Medea als eine unausbleibliche Folge des Zwiespaltes ihrer Sitten zu erkennen, mit dem barbarischen Charakter des kolchischen Volkes bekannt gemacht werden. Medea ist, wie man sich sonst eine Prinzessin der wilden Indianer dachte, stark wie eine Bärin, dazu roh und ungezogen, aber auch wieder voll Güte, weich und zartsinnig, wie die unverdorbene Natur. Die Griechen scheint Grillparzer sich nach dem Ideale der älteren Ritterromane vorgestellt zu haben; sie sind lustige Eisenfresser, den Weibern so unwiderstehlich wie den Feinden und lieben nichts mehr als halsbrechende Abenteuer. In der Medea, dem dritten Drama, näherte sich Grillparzer dem Euripides, doch stören auch hier noch moderne Anschauungen. Kreusa soll der Barbarin gegenüber die zarte Bildung der griechischen Mädchen darstellen und wird so ziemlich ein romantisches Ritterfräulein, „eine weiße Taube voll Himmelsklarheit, welche bei ihren Flügen keine Feder an dem Schlamme netzt, in welchem wir Anderen mühsam kämpfend weben". Daher gedenkt sie mit ihrem Jugendfreunde Jason all der süßen Plätzchen, wo sie in ihrer Spielzeit so glücklich waren; daher will sie in naiver Großmuth Medea, damit sie sich ihrem Gatten angenehm mache, das Knabenliedchen Jason's singen lehren, und die speergewohnte Hand der Kolcherin müht sich wirklich mit der Leier ab. Bei Euripides ist Jason gegen die Verstoßene immer noch gütig, und man sieht, daß

nicht sein niedriger Sinn, sondern ihre Leidenschaftlichkeit alle Uebel verschuldet. Dieser neue Jason fühlt die ganze Last einer Mesalliance. Er verabschiedet den Heroismus als eine Jugendthorheit und möchte jetzt ein holdes Wesen an seiner Seite haben, besonders da es ihm Macht und Ehre zubringt; daher entläßt er dieses fremde Wunder, vor welchem sich die Leute segnen, die eigenen Kinder Furcht haben, zumal da ihm noch die heilige Inquisition der Amphiktyonen über den Hals kommt. Während gerade dieser letzte Theil der Trilogie den leidenschaftlichen Styl der Naturdichtung, in welchem die ersten geschrieben sind, zu erfordern scheint, hat Grillparzer hier die zergliedernden Reflexionen und die beschwichtigende Lebensweisheit des Euripides in den Dialog gelegt. Klinger allein verstand es, die Medea ferox und invicta zu zeichnen, Grillparzer und auch Euripides gaben ihr eine Bewußtheit und Sentimentalität, die zu ihrem wilden Thun gar nicht passen. Medea ermuntert Jason, sich in Geduld zu fassen, sie geht in die Einsamkeit zu klösterlicher Buße, wir hören, daß der Erde Glück ein Schatten, ihr Ruhm ein Traum sei; diese elegischen Seufzer sind für ein Drama, in welchem die Dämonen des Abgrundes mitspielen, ein gar zu matter Schluß.

In der Penthesilea (1808) hoffte Heinrich v. Kleist sein innerstes Wesen ausgesprochen zu haben, den ganzen Schmerz und Glanz seiner Seele. In der That ist dies Trauerspiel bei allen Fehlern, zu denen namentlich lange, an sich zwar äußerst lebendige Erzählungen und Schilderungen gehören, so voll ächter Poesie wie selten ein anderes. Wie es dem neueren Dichter ziemt, suchte Kleist durch eine tief eindringende Nachschöpfung Das, was sich in der antiken Sage nur dunkel ankündigt, zu einer Bedeutsamkeit zu entwickeln, von der das Alterthum selbst keine Ahnung hatte. Die Volkssagen erzählen oft von stolzen Weibern, welche die Bestimmung ihres Geschlechtes, den Männern zu dienen, nur nach der heftigsten Gegenwehr anerkannten. Doch war es auch natürlich, daß bisweilen der Stolz mit der Liebe in einen harten Kampf gerieth. Im Mährchen des Morgenlandes vertheidigt die Prinzessin ihre jungfräuliche Schönheit und Freiheit mit scharfsinnigen Räthseln, einem Zeugnisse für die Ebenbürtigkeit ihres Geschlechtes, aber es kommt der Tag, daß es ihr ebenso schmerzlich ist, zu siegen, wie besiegt zu werden. So müßte es auch der stolzen Brunhild mit dem herrlichen Siegfrid ergangen sein. Das classische Alterthum hat jenen heroischen Trieb des Weibes zur Freiheit am weitesten ausgebildet, indem es der Sage oder vielleicht, wie wir

bei Lamprecht's Alexander gesehen, der Geschichte des Morgenlandes folgend, in den Amazonen einen ganzen Frauenstaat aufstellte. Kleist nimmt nun an, daß die Amazonen zu Zeiten in den Krieg ziehen, die Gefangenen, welche sie sich auf dem Schlachtfelde auswählen und erkämpfen, heimführen und sich mit ihnen vermählen. Nachdem dann eine kurze Zeit hindurch die üppigsten Rosenfeste gefeiert worden, entsenden sie die Männer und kehren zu ihrer strengen Würde zurück. Penthesilea erscheint vor Ilium, um sich Achilleus heimzuführen. „Der schöne Vogel soll mit eingeknickten Fittigen, doch kein Purpurstäubchen verlierend, zu ihren Füßen liegen", um dann mit ihr beim Rosenfeste zu erstehen. Sie wird aber von dem Peliden besiegt. Die Schande, einem Manne erlegen zu sein, macht sie sinnlos. Man beruhigt sie mit dem Vorgeben, daß sie die Siegerin, Achilleus der Gefangene sei, und dieser selbst bestärkt sie in der Täuschung. Penthesilea überhäuft ihn jetzt mit süßen Liebkosungen, und da ihrem Stolze genug geschehen, überläßt sie sich den lebhaftesten und weichsten Regungen ihres Geschlechtes. Bald aber muß sie die Wahrheit erfahren. Der Geliebte ist ihr Sieger, er will die schöne Beute nach Phthia mitnehmen. Nun durchtoben die Wuth der Liebe und die Wuth des Hasses ihren Busen, ihre Leidenschaften wachsen zum wildesten Wahnsinn an. Als Achilleus ihr kurz darauf (sie war befreit worden) zwar als Feind, aber, da er ihre Liebe erkannt, mit Lächeln naht, durchbohrt sie ihn mit einem Pfeile und stürzt sich mit den wüthenden Hunden über seine Leiche. „Küsse, Bisse — es reimt sich", wer recht von Herzen liebt und recht von Herzen haßt, kann das Eine für das Andere greifen. Nachdem das Gräßliche geschehen, erwürgt sie sich durch vernichtende Gefühle, als hätte sie Gift getrunken. Aehnlich sah es in dem Herzen der Medea, in dem Herzen der Mutter des Meleager aus, und doch muß man sagen, liegt in dem Schlusse der Penthesilea eine Verwilderung des Geschmackes, deren das Alterthum auch nicht fähig war. Denn die alten Dichter erzählen zwar von den Gräuelthaten der Leidenschaft, aber wir fühlen die Frevel an der Natur doch erst recht, wenn die moderne Kunst mit ihrer psychologischen Dialektik solche Leidenschaften bis in ihr innerstes Leben verfolgt und jeden Zug mit einer schrecklichen Klarheit ausmalt. Diese Behandlungsweise läßt uns das Schöne nach seiner ganzen Schönheit erkennen, aber sie muß das Häßliche nicht mit gleicher Stärke betonen. Während man von Klinger sagen kann, daß er sich noch innerhalb der Schönheitslinien der Poesie bewegte, ist Kleist über dieselben hin-

ausgegangen. Die Uncultur dieses mächtigen Talentes machte Goethe schaudern. Nach Tieck hatte sich Kleist eine Unmöglichkeit zur Aufgabe gewählt, aber er setzt hinzu: Bei Allem, was sich diesem Werke mit Recht vorwerfen läßt, könnte seine Armuth noch manchen der neueren Dichter reich machen.

Die Sappho von F. Grillparzer (1818) ist ein Drama, welches man nicht, wie Hillebrand gethan, mit ein paar harten Worten zum Feuer verdammen kann. Es will hauptsächlich durch die Charakteristik der Dichterin und durch die der romantischen Kunst entlehnte psychologische Darstellung ihrer Leidenschaften wirken. Sappho, der Stolz Griechenlands, ist zu Olympia mit der Krone geschmückt. Sie kehrt in ihre Heimath zurück, wo sie die Landleute als ihren guten Genius empfangen. Sie hat sich, durch die Begeisterung Phaon's getäuscht, dazu verleiten lassen, aus ihrer geistigen Sphäre herabzusteigen und will, da ihr ein freundliches Schicksal einen Antheil an den irdischen Lebensfreuden darzubieten scheint, die Myrte in den Lorbeer flechten. Phaon begleitet sie von Olympia in ihre Zurückgezogenheit, wo sie die blühende Natur wie auf dem Eilande der Circe umgibt. Doch gleich beim ersten frohen Feste trübt sich der Himmel. Phaon sieht eine junge Sklavin der Sappho; er fühlt, daß dieser sein Herz gehört, daß ihn die Dichterin als solche und nicht als Weib gefesselt. Sappho ist auf das Tiefste verletzt, als sie sich einem blöden Kinde, das sie erzogen, geopfert sieht. Phaon entflieht mit der Sklavin. Die Landleute holen sie zurück. In Sappho's Herzen kämpfen Eifersucht, Rache und Stolz mit Liebe und Großmuth. Endlich erhebt sie sich in ihrer geistigen Selbständigkeit. Sie legt die Hände der Liebenden vor dem Altare ineinander, und nachdem sie so mit dem Leben abgeschlossen, stürzt sie sich vom Felsen. Man muß zwar einräumen, daß diese inneren Wandelungen oft nur mit unsicherer Hand gezeichnet sind, wie denn schon die bilderreiche Diction und die lyrische Haltung, bei der das Gefühl nach zufälligen Assonanzen herumzuirren pflegt, dem festen Gange der Entwickelung Abbruch thun; aber aus dem Ganzen ergibt sich sehr wohl, was dem Dichter vorgeschwebt, und es ist begreiflich, warum das Drama selbst für Byron ein anziehendes Seelengemälde sein konnte. Dagegen schwächt Phaon's Persönlichkeit den günstigen Eindruck. Bei der Entführung der Sklavin war weder das moralische noch das bürgerliche Recht auf seiner Seite. Als er zurückgebracht wird, droht er auf eine lächerliche Weise, weil er ganz wehrlos ist, bis ihn ein alter Diener wie einen Schulknaben ausputzt. Das Mäd-

chen benimmt sich schicklicher, doch sind Beide zuletzt so unbedeutend, daß uns ihr Glück nicht über den Tod der Dichterin beruhigt.

In König Periander und sein Haus (1823) wollte Karl Immermann eine sagenhafte Begebenheit aus dem Alterthum im Geschmacke Shakspeare's darstellen. Mit einfachen, ergreifenden Worten erzählt Herodot (I, 50—53), daß Periander einst seine Gattin getödtet, daß sein Sohn Lykophron, als er es erfuhr, nicht zu bewegen war, mit dem Vater ein Wort zu sprechen, daß Periander ihn verstieß und Jedem untersagte, ihm Obdach und Nahrung zu geben, daß Hunger und Elend den Jüngling nicht beugten und der Vater ihn daher nach Korcyra verbannte. Periander habe diesen Groll doch nicht ertragen können, zumal da sein zweiter Sohn kein passender Erbe für die Tyrannis war. Lykophron habe lange jedes Anerbieten zurückgewiesen, und als er endlich doch sich bereit erklärt, die Herrschaft in Korinth zu übernehmen, während der Vater dann Korcyra verwalten wollte, sei er von den Korcyräern, welche Periander's Anwesenheit fürchteten, getödtet worden. Dieser Lykophron ist der Orest der gemäßigteren historischen Zeit. Immermann brachte ihn mit Hamlet in Verbindung. Er bildete die Charaktere und Scenen nach Shakspeare und beging, abgesehen davon, daß die zu deutlichen Anklänge oft die Illusion stören, den großen Fehler, zu welchem er oft verirrte, daß er fast nichts Edles, Natürliches und Versöhnendes aufnahm, sondern das Drama aus lauter grellen Dissonanzen zusammensetzte. Periander ruft:

> Es ist zu bitter! Alle meine Kinder!
> Die Tochter kalt, wie Eis von Thule. Albern
> Der eine Sohn, der andr' unmenschlich grollend!

Nicht ein gottgesendetes Schicksal, sondern die moralische Verdorbenheit zerstört dies Haus. In dem unerbittlichen Grolle Lykophron's liegt allerdings ein großer Charakterzug, doch bringt er es nur zu wahnwitzigen Reden und Kunststücken in Hamlet's Manier. Während der Letztere z. B. alle Ursache hat, über Sein und Nichtsein nachzudenken, liefert Lykophron ein Seitenstück dazu in einem tiefsinnigen Monologe über Sein und Schein, der sich an die ganz aus der Luft gegriffene Frage anknüpft, ob seine Mutter züchtig gewesen oder nur geschienen. Auf Korcyra spielt er mit jenen Grübeleien über das klägliche, unsäglich bittere Nichts des Lebens. Periander schickt ihm seine Schwester Melissa nach, die ihn für

seine Unthätigkeit ausschilt, wobei man nur vermuthen kann, daß sie ihn, wie Elektra den Orest, zu einer ernsteren Rache bewegen will. Sie spottet, man sieht auch keine Ursache, über die unbeständigen Leidenschaften der Männer. Ihre Kälte macht den Bruder völlig wahnwitzig. Mit gezücktem Schwerte zwingt er sie, sich selbst eine Metze zu nennen, um ihr zu beweisen, daß auch Weiber der Furcht zugänglich sind und dann reden, was nicht wahr ist! Vermuthlich sollen diese abenteuerlichen Einfälle Andeutungen auf die geheime Geschichte seiner ermordeten Mutter sein; da ist aber keine Spur von der Klarheit und Würde, mit welcher Shakspeare den Geist des alten Dänenkönigs in das Stück eingreifen läßt. Lykophron ersticht noch ohne alle Ursache nicht einen werthlosen Polonius, sondern einen alten Diener, der ihm liebreich ins Elend gefolgt. Nach diesen Scenen aus dem Tollhause schließt das Drama mit einer erhabenen Wendung aus der griechischen Tragödie, indem Periander gebrochenen Muthes, doch beruhigt, als ein unantastbares Eigenthum der Götter stumm und unbegleitet fortgeht, um sein Grab zu suchen.

Die Dramen, mit welchen wir uns jetzt beschäftigt, vertreten die verschiedenen Stylarten, in welchen der poetische Sagenstoff des Alterthums behandelt wurde. Wir sahen, wie in einigen die griechische Form vorherrschte, wie in anderen das Sentimentale in die Darstellung eindrang, wie endlich Manches sogar in die Anschauung und Sprache der Naturdichtung, der eigentlichen Romantik und Shakspeare's gefaßt wurde. Es blieb nun noch das Umgekehrte übrig; man konnte moderne Stoffe in die charakteristischen Formen der alten Tragödie kleiden oder nach den antiken Fabeln neue Stoffe erfinden. Auch zu diesen Gräcismen gibt es Beispiele. Immermann zeigte im Drama eine solche Vielseitigkeit wie Raupach; er war bei seinem Ernste der überall Suchende, Raupach bei seinem Leichtsinn der überall Findende. Nachdem er Periander verfaßt, schrieb er eine Abhandlung über den Rasenden Ajax des Sophokles (1826), die eine ganz brauchbare Zergliederung des Dramas enthält, um nachzuweisen, daß man auf dem Wege des Antiken nur zu Irrthümern gelangen könne. Hauptsächlich stützt er sich auf den alten Satz, daß die moderne Tragödie ein Erzeugniß des epischen, die antike des lyrischen Elementes sei. Die letztere schien ihm besonders wegen ihrer äußeren Einfachheit und inneren Gemessenheit der modernen Weltanschauung und universellen Kunst nicht mehr zu entsprechen. Platen machte ihm darauf heftige Vorwürfe, weil er am Oedipus des Sophokles

getadelt, daß das Drama keine Breite habe, keine Nebenbeipersonen, keine Decorationsveränderungen, daß Sophokles den fürchterlichen Stoff zu wenig benutzt, das Gräßliche hinausgerückt und die Schändlichkeit nicht genug ausgebeutet habe. Immermann wollte alle Richtungen verbinden. Er setzte jedoch das Antike und das Romantische nur auf mechanische Weise zusammen. Im Periander war der Stoff antik, die Form modern, in der Trilogie Alexis (1832) ist der Stoff modern und die Form antik. Läßt man jedem Elemente bei solchen Verbindungen seine charakteristischen Eigenheiten, so können nur unnatürliche und ganz abenteuerliche Dinge entstehen. Mit antiken Stoffen verbindet sich leicht die alte tragische Ausdruckweise und die innere Verwandtschaft beider erhöht die Wirkung. Dies ist z. B. in Alexander und Darius von F. v. Uechtritz (1827) der Fall, einer Jugendarbeit, welcher Spartacus und Rom nicht gleichkam. Tieck sagt im Vorworte, die Fehler des Dramas seien die eines Neulings, die Schönheiten die eines Dichters. Zu jenen gehört offenbar auch eine große Redseligkeit, zu diesen dagegen die wahrhaft poetische Erhebung an den Stellen, wo der Dichter den jambischen Dialog mit unruhig wogenden Dithyramben unterbricht; einmal, als Statira, durch die Angst um Darius außer sich gesetzt, mit dem inneren Auge das unglückliche Schlachtfeld von Arbela erblickt, und noch schöner, als Thais zu Persepolis in göttlicher Trunkenheit die rächende Fackel erhebt. Diese eingelegten Sätze der griechischen Lyrik haben hier durchaus nichts Befremdendes. In jener Trilogie von Immermann steht aber ein Drama mit dem anderen, der Stoff mit der Form in Widerspruch. Die beiden ersten Abtheilungen erinnern wieder zu ihrem Nachtheil in Personen, Situationen und Sprache durchweg an Shakspeare. Ueberall sind die Motive unklar, die Charaktere unreif. Die Stärke äußert sich in kleinlichen Kraftproben, die Zartheit ist ebenso gesucht. Hier begegnen uns große Anstalten und spielende Zwecke, dort große Absichten und schwache Mittel. Die Bojaren z. B. stimmen bei ihrer Hinrichtung einen Gesang an; doch welch ein dürftiges Seitenstück ist ihre sentimentale Romanze zur Marseillaise, mit welcher die Girondisten das Schaffot bestiegen. Am widerlichsten ist es, daß es in dem Drama so wenige ehrliche Leute, so viele und so kleine Schufte gibt. In der dritten Abtheilung (Eudoxia) spricht nun diese gemeine russische Welt plötzlich in dem feierlichsten Tone der griechischen Tragödie. Die Zusammendrängung der Wörter, die seltsamen Constructionen, die fremden Genitive, Inversionen, Zusammensetzungen, participiale

und adjectivische Substantive im Neutrum affectiren eine Vornehmheit, auf die uns nichts vorbereitet hat [1]). Außerdem gibt es griechische Senare, Trochäen, Anapäste rc., die ganz geeignet waren, Platen zur Belustigung zu dienen.

Endlich findet sich in dem neueren Drama auch der Gräcismus, daß die Stoffe zwar modern sind, aber doch das Thema und die Charaktere, die Handlung und die Composition der Fabel eine nähere oder entferntere Verwandtschaft mit dem Alterthum kundgeben. Gervinus bezeichnet Tieck's Karl v. Berneck (1795) als eine Art Hamlet-Orest. Wie Schiller in der Braut von Messina die Sage von Eteokles und Polynices nachbildete, so hat J. S. Siegfried in Nadir Amida, König von Persien (1807) die Fabel des Oedipus benutzt und nach Kehrein's Urtheil in der großen tragischen Auffassung, gedankenvollen Ausführung und einfachen schönen Sprache der antiken Tragödie glücklich nachgestrebt. Da man aus einzelnen Anklängen in den Dramen nicht mit Bestimmtheit auf eine Entlehnung schließen kann, will ich diesen Gräcismus mit einem ganz sicheren und sehr bekannten Beispiele belegen. E. v. Houwald erneuerte in dem Bilde (1822) ein Stück der Atridensfabel, hat dieselbe jedoch, weil er die Gräuel mildern wollte, bis zur Sinnlosigkeit entstellt. Ein Graf von Nord wurde wegen eines politischen Verbrechens verfolgt. Man erkannte ihn an einem sehr ähnlichen Porträt, welches an den Galgen geschlagen worden. Er wurde ergriffen und hingerichtet. Die Familie betrachtet den Maler des Bildes als den Mörder des Grafen und verpflichtet den sehr jungen Sohn des letzteren durch geräuschvolle Eidschwüre, den Vater zu rächen. Nun ist der junge Graf der Zögling eines Malers, der zugleich mit der Mutter durch die innigste Liebe verbunden ist. Das Drama hat also einen ermordeten Agamemnon, Klytämnestra und Aegisth und einen Orestes aufgestellt; man vermuthet, dieser werde sich gegen die Mutter und den Pflegevater, wenn man in ihm den Maler jenes Bildes entdeckt, erheben, die Tragik werde sich wie in dem alten Drama

---

[1]) Folgende Zeilen z. B. könnten einer Uebersetzung des Aeschylus entnommen sein:

Aber nun wird der Rest der beschiedenen Zeit dir verfließen in ruhigem Strom,
Heilsames vergessend — vergessenes Sein, friedbringendes Dunkel ist nah.
O Eudoxia, welchen die eiserne Pflicht in der Erde Geschäfte nicht stößt,
Der halte sich fern der unseligen Ding' gramtriefendem Gräuelgemisch.

um die Kämpfe der Pietät bewegen, welche nachher der Eidschwur mit dem Gebote einer schrecklichen Nothwendigkeit zum Abschluß bringt. Houwald hat aber nicht das Herz gehabt, den Plan durchzuführen. Er wollte der Gräfin, die schon ihre Blindheit zu einem rührenden Bilde macht, keine Mitschuld an dem Tode ihres Mannes aufbürden, und damit wurde die Rolle der Klytämnestra gestrichen. Aber es ergibt sich auch, daß jener Maler an der Ausstellung des Porträts völlig schuldlos ist, und so war denn auch kein Aegisthus mehr vorhanden. Orest hat, da hier nichts zu rächen ist, auch nicht mehr nöthig, Orest zu sein, und man hofft, die milde Hand des Dichters, welche alle Seelen rein gewaschen, werde nun das ganze Trauerspiel in Friede und Freude auflösen. Aber nein, der Maler wird von Anderen getödtet. Er stirbt zwar ganz unschuldig, doch um so rührender sein Tod, um so tragischer der Gang des Schicksals!

Es ist schon in der tragischen Kunst zweifelhaft, ob wir nicht die Vielseitigkeit der modernen Poesie ein ziel- und bahnloses Herumirren zu nennen haben; in der Komödie geht Alles seinen besonderen Weg und es lassen sich kaum gewisse Hauptrichtungen unterscheiden. Diejenigen Versuche, zu welchen die Komiker des Alterthums angeregt, verrathen noch am meisten ihren Ursprung und zwar deshalb, weil man hier nicht das Antike umbilden wollte, sondern es nur mit seinen charakteristischen Eigenheiten übertrug. Natürlich konnte ein solches Drama nicht darauf Anspruch machen, volksthümlich zu werden; dies würde ich ihm jedoch, wenn es sonst nur mehr Werth hätte, nicht zum Vorwurf machen, denn wer wollte wol in der Musik, in der Malerei und in anderen Zweigen der Poesie Alles verwerflich finden und wegwünschen, was nur kleineren Kreisen verständlich ist. Der antike Theil des neueren Lustspiels lehnt sich ebenfalls an Goethe's Thätigkeit für das Drama, doch mehr nach seinem Eintreten in die Literatur als nach seiner weiteren Entwickelung. Wie man sich in Weimar einst an Aristophanes ergötzt, so wurden am Anfange des Jahrhunderts auch römische Komödien aufgeführt. Goethe bezeichnete mit der Aufführung der Brüder des Terenz in der Umarbeitung von F. H. v. Einsiedel (1801) eine Epoche in der Geschichte seines Theaters, da nunmehr der Ion, die Iphigenie, die Braut von Messina rc. folgten. Ferner wurde die Andria von A. H. Niemeyer (1802) aufgeführt und gleichzeitig J. Falk zur Bearbeitung des Amphitruo (1803) angeregt. Endlich gab Einsiedel dem ganzen Terenz (1806) und sechs Stücken des Plautus eine moderne Gestalt; die letzten

sind nicht gedruckt. Wir haben schon bei Lessing und Lenz gezeigt, daß sich der Uebertragung des römischen Lustspieles auf unsere Bühne unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen, weil uns Charaktere, Situationen und Sitten, die dort ganz mit Zeit und Ort im Zusammenhange stehen, fremd sind, die Ausführung und die Fabel selbst, wenn man sie nicht auf ihrem eigenen Boden läßt, der rechten Lebendigkeit beraubt werden. Es war mit der Aufführung der römischen Komödie wol auch keine Einwirkung auf das deutsche Lustspiel bezweckt, man bereitete sich nur einen Kunstgenuß. Schlegel sah in Weimar unter Goethe's Leitung jene Brüder von Einsiedel ganz im antiken Costüm vorstellen und sagt, daß dies einen wahrhaft attischen Abend gewährt. In neuerer Zeit ist Moritz Rapp (Jovialis), der sich auch auf eigene Hand im Lustspiele versuchte, als Uebersetzer des Plautus berühmt geworden. Aristophanes sollte in dem deutschen Drama wirklich eine Rolle spielen. Von Calderon hatten die Romantiker für die Tragödie den Begriff der christlichen Verklärung genommen, sie setzten nach ihm auch das Ziel der Komödie in die reinste geistige Heiterkeit. Man verließ die plumpe Wirklichkeit und zog sich in das Gebiet des phantastischen Naturlebens oder in die bunte Traumwelt der Mährchen zurück. Bäume und Blumen, Sterne und Quellen sangen ihre Lieder, Geister aller Art trieben ihren Spuk am hellen Mittage. Daneben sollte ein reicher, lebhafter Humor, mit der ausgelassenen Phantasie wetteifernd, von Witzen und Scherzen übersprudeln, welche nach Belieben die Vernunft und die Sitte auf den Kopf stellten, damit man fühlte, daß diese freiesten Spiele des Kunsttriebes nur der Fröhlichkeit dienten und sich an keine Zwecke und Gesetze kehrten. Von Shakspeare und Aristophanes sagte nun zwar Schlegel, daß die Heiterkeit bei ihnen nur sinnlicher Art sei, aber er empfahl ihr Studium doch als eine Vorschule zu Calderon und entwickelte namentlich im Anschlusse an Aristophanes über den Geist des Komischen die ersten reiferen Ansichten, gegen welche Das, was Lessing's Theorie enthält, nur die dürftigsten Elementarbegriffe sind. Auf die griechische Komödie legte er wol hauptsächlich deshalb Gewicht, weil das Interesse für Aristophanes in Weimar fortdauerte, wo Wieland ihn mit den Damen las, aus ihm übersetzte und Falk ihn nachahmte. Jenes romantische Lustspiel mußte sich nach seinem Ursprunge mehr mit Shakspeare als mit Aristophanes in Verbindung setzen, doch ein Einfall Tieck's bewirkte, daß es sich dem Letzteren zuwendete. Die drei Hauptarten des Komischen, welche in Betracht kamen, haben nämlich zueinan-

der folgendes Verhältniß. Sie stimmen alle darin überein, daß die Auflösung eines scheinbaren Idealismus, der sich die Gestalt und Würde des wahren Idealismus anmaßt, ihr eigentlicher Inhalt, die heitere Freiheit des Geistes, welche dadurch gewonnen wird, daß die Negation des Vortrefflichen von selbst in ihr Nichts zerfällt und das Gehaltvolle wieder zur Geltung kommt, ihr höchstes Ziel ist. Dieses Ideal kann aber höher oder tiefer stehen, und darin liegen die Unterschiede des Komischen. Das neuere griechische oder das römische Lustspiel geht in seinen Anschauungen nicht über das aus Redlichkeit, Klugheit, häuslicher Zucht und Anständigkeit der Sitten zusammenfließende Musterbild des ehrbaren Bürgers und Hausvaters hinaus. Leichtfertigkeit und Thorheit bilden dazu einen belustigenden Gegensatz, ja der Dichter gestattet der Intrigue, mit jenen bürgerlichen Tugenden, da sie ein anerkannter und geborgener Schatz sind, einen harmlosen Scherz zu treiben, damit sie sich nicht zu sicher fühlen und einer pedantischen Strenge und anspruchsvollen Ehrbarkeit verfallen. Diese Komödie, deren Ideal auf moralischen Grundsätzen beruht, wird sich natürlich nicht einzig der freien Heiterkeit widmen, sondern der Wunsch, zu belehren und zu bessern, wird wenigstens als eine Nebenabsicht einfließen, wie denn wirklich ganze Theile des römischen Lustspieles, namentlich des Terenzischen, aus dem Komischen in das Ernste übergehen. Es wird sich ferner in ihm die Phantasie nur in einer treuen Auffassung und lebendigen Schilderung der Wirklichkeit thätig zeigen. Offenbar konnte diese Komödie mit ihrem moralischen Ideale, mit ihren Charakteren und Scenen aus dem Alltagsleben den Romantikern nicht zusagen. Ganz anders sind die besten Lustspiele Shakspeare's beschaffen. Es handelt sich in ihnen nicht um das moralische Ideal des bürgerlichen Lebens, sondern die Romantik selbst mit der Tiefe, Fülle und Zartheit ihres Gedanken- und Seelenlebens, mit dem Schwunge und Glanze ihrer Phantasie tritt in ihrem ächten Idealismus und zugleich in der Kehrseite desselben auf den Schauplatz; das Sein und der Schein streiten gegeneinander mit neckischem Humor, und wie der wahre Idealismus, weil er ungefährdet ist, aus Uebermuth seine Hoheit dem Scheine opfert, so zerflattert der Schein, wenn sein Räthsel gelöst ist, wie ein Frühlingswölkchen. Wir vergessen die irdische Welt mit ihrem Treiben, ihren Zwecken und Aengsten und sind in das ätherische Reich der Dichtkunst entrückt, wo unberührt von didaktischen und satirischen Elementen allein Schönheit, Freiheit und Frohsinn walten. Aristophanes steht zwischen

Plautus und Shakspeare in der Mitte. Dem Ersten gleicht er darin, daß er das ideale Maß seiner Denkart an die Wirklichkeit selbst legt, doch wählte er seinen Standort in dem Mittelpunkte der öffentlichen Interessen, da er noch nicht, wie die jüngeren Komiker des Alterthums, in den engen Umkreis des Privatlebens verwiesen wurde. Mit Shakspeare trifft er wieder darin zusammen, daß er frei und wohlgemuth, in sorgenlosester Siegesgewißheit den Kampf mit den Gegnern seines Ideales aus dem Ernste des Lebens heraushebt und in einen phantastischen Maskenscherz verwandelt. Im Gewühle der wunderlichsten Gestalten thront der Dichter als König des Festes. Um ihn schwatzt und geberdet sich Alles witzig und albern, zierlich und ungeschlacht, idealisch und cynisch, wie eines Jeden Art und Behagen es fordert, und von dem Humor angesteckt, mischt sich der Dichter selbst bisweilen mit der Narrenkappe in das tolle Treiben. Während also das römische Lustspiel die Kehrseite des moralischen Ideales ganz so abbildete, wie sie im Leben erschien, folglich nach Inhalt und Form sich nicht von der Prosa der Wirklichkeit trennte, Shakspeare dagegen, von dem Idealismus der romantischen Dichterwelt ausgehend, die Negation desselben in phantastischen Scenen darstellte, widmete sich die Komödie des Aristophanes mit ihren idealen Ansichten von einem vernünftigen und glücklichen Staatsleben zwar auch der Wirklichkeit, aber sie kleidete den Widerspruch mit jenen Ansichten schon in die Formen der romantischen Phantastik. Es leuchtet ein, daß ein Abweichen von Shakspeare für die Romantiker ein Abfall von ihrem Principe war. Nun konnte es aber Tieck sich nicht versagen, in die idealischen Spiele der Phantasie satirische Beziehungen auf die Tagesgeschichte aufzunehmen; er ging damit von Shakspeare auf Aristophanes zurück, und die neuere Zeit, welche grundsätzlich die Kunst auf das Leben anwendete, folgte ihm hierin. So erhielt das Drama des Aristophanes, als die Komödie der öffentlichen Interessen, unverhofft einige Bedeutung. Ueber Tieck's polemische Mährchendramen (Blaubart, Der gestiefelte Kater, Zerbino, Die verkehrte Welt) hört man jetzt nur noch selten ein ganz günstiges Urtheil. Einerseits rühmt man die harmlose Ironie, den erfinderischen Witz, die kecke Phantastik, die freie Heiterkeit, zu welchen Vorzügen eines wahrhaft Aristophanischen Geistes sich noch die runde, gefällige Form geselle. Andere warnen uns jedoch vor solchen nichtigen Schattenspielen, da der Dichter selbst der Verkehrtheit, welche er schildert, nur etwas Traumhaftes und Wesenloses entgegenstellt und bei der Neigung, seinen eigenen Idealismus durch die Ironie

aufzulösen, uns nur verlocken will, auch unsere Sache auf das Nichts zu stellen, in welcher lustigen Lebensphilosophie dann allerdings kein Aristophanischer Geist mehr zu finden sein möchte. Alle Kritiker stimmen aber darin überein, daß Tieck deshalb, weil seine Polemik sich nur auf Geschmacksrichtungen in der Poesie beschränkte, weit hinter Aristophanes zurückgeblieben und daß er sogar auf diesem Gebiete, wenn er sich über die modernen Ritterromane, das sentimentale Familiendrama, die materielle Denkungsart, die phantasielose und nüchterne Verständigkeit lustig machte, nicht mit derselben Tiefe und Schärfe den Geist des sinkenden Zeitalters geschildert, wie Aristophanes in den Zerrbildern des Sokrates und Euripides. Uebrigens griffen die Gegner der Romantik zu denselben Waffen; alle Richtungen, die antike, die romantische, die plebejische, kämpften gegeneinander in Komödien, die man als einen Nachwuchs der Wolken und der Frösche betrachten kann. Wir erhielten zwar auch einige politische Dramen dieser Art, die meisten gehören aber zu der sogenannten Literaturkomödie. Gemeinhin wird dies unsern bürgerlichen Verhältnissen zur Last gelegt. Aristophanes hatte allerdings mehr Freiheit, in politischen Dingen ein Wort mitzureden. Doch wollen wir nicht vergessen, daß man auch zu Athen, selbst in den besten Zeiten, mit Geldstrafen, Ausweisungen u. dergl. etwas verschwenderisch umging und daß zu einem Sturme auf das Haupt der stumpfsinnigen und rachsüchtigen Ochlokratie immer einige Tapferkeit gehörte. Als die Ritter aufgeführt werden sollten, wagte Niemand, eine Maske von Kleon anzufertigen; da war Aristophanes kühn genug, die Rolle selbst mit bemaltem Gesichte zu spielen.

Die Mährchendramen Tieck's gehören nach der Darstellung mehr zu Shakspeare's Lustspielen, an die Form des griechischen Vorbildes schloß sich dagegen wieder der Napoleon, eine politische Komödie in drei Stücken von Freimund Reimar (für Friedrich Rückert, 1815; das dritte Stück ist nicht erschienen). Das erste Stück heißt Napoleon und der Drache. Der Drache ist die französische Revolution; der gallische Hahn hat ihn aus einem Basiliskenei ausgebrütet. Freiheit und Gleichheit schneiden für ihn mit der Guillotine das Futter, vor Allem die königlichen Lilien, und dem Hahne selbst werden zum Bette für das Söhnchen die Federn ausgerupft. Der Geist der Zeit, der sich in die Zeit schickt, auf einem Storche reitend, und der heilige Georg auf dem Leoparden müssen zusehen. Allmählich wird Frankreich durch den gefräßigen Drachen zur Wüste gemacht, von außen drohen Feinde. Da er-

scheint Napoleon, auf den Schultern der Mamluken sitzend, weil er den menschenbeinernen Thron liebt, als Retter. Eine Beschwörung macht den Drachen klein, Napoleon verschluckt ihn und zieht aus, um Gift und Feuer auf alle Länder zu speien. Im zweiten Stücke, Napoleon und seine Fortuna (1818), verabschiedet Napoleon seine alte Gattin Fortuna. Von einer zweiten Frau wird ihm das Söhnchen „Ruhm" geboren. Die Politik ist die Hebamme. Der Kleine trabt auf dem Hahn herum. Der Leopardenritter und der Zeitgeist finden sich auch wieder ein. Der letzte bläst den „Ruhm" von seinem Hahne herunter. Das Kind will nun Leopard und Storch zu seinen Reitpferden haben. Georg eilt nach England und der Zeitgeist nach Moskau. Da das Knäbchen dem Vater tüchtig zusetzt, zieht dieser mit seinen Schaaren nach Rußland, um ihm den Storch von Iwan Weliki's Thurm herabzuholen. Die Kälte vernichtet sein Heer. Napoleon eilt zurück und tritt halb erfroren in die Ammenstube. Zum Glücke findet er seinen „Ruhm" wohlbehalten im Bette. Er nimmt den mittlerweile hübsch groß gewordenen Jungen auf den Arm und der warme A— desselben thaut ihn völlig auf. Diese politische Komödie hat trotzdem, daß ihr ein weltgeschichtlicher Gegenstand und ein nationales Interesse zum Grunde liegt, wenig Glück gemacht, und man kann nicht sagen, daß sie in dem Geiste des Aristophanes gedichtet ist, wenn auch Erfindung und Form durchweg an diesen erinnern. Die Fabel hat nichts Spannendes, im Ganzen und Einzelnen ist Alles eine ausgeklügelte Allegorie, die mehr den Verstand als die Phantasie beschäftigt, und der schwere Ernst, welcher in den Späßen steckt, läßt endlich den Frohsinn gar nicht aufkommen. Ueberhaupt thut die Verspottung des gefallenen Feindes nicht wohl. Schlimmer waren allerdings jene der Siegestrunkenheit und der Erbitterung entsprungenen Schmachlieder auf Napoleon und seine Generale, an welchen sich damals Soldaten und Bürger eine Zeit lang ergötzten. Die Griechen haben sich vermuthlich auch nicht ohne niedrige Schadenfreude an ihren Feinden gerächt, da sie z. B. in die Geschichte der Kriege jene lächerlichen Anekdoten von dem dummen Stolze des Xerxes einmischten; aber welchen edeln und reinen Eindruck machen dafür auch die Perser des Aeschylus, in denen nicht ein Laut des Spottes den Feind herabsetzt, sondern sich nur eine heilige, von tiefer Rührung durchzogene Freude über die Rettung des Vaterlandes und ein frommes Staunen über den furchtbaren Sturz eines uralten, mächtigen Weltreiches ausspricht. Glücklicherweise haben wir wenigstens ly-

rische Dichtungen, die von einer gleichen Reife und Schönheit der Gesinnung zeugen.

Platen kehrte zu der Literaturkomödie Tieck's zurück, bildete aber noch genauer als Rückert die Aristophanischen Formen nach. Die verhängnißvolle Gabel (1826) ist gegen die Schicksalsdichter, Der romantische Oedipus (1829) gegen Houwald, Raupach, Kind und hauptsächlich gegen Immermann gerichtet. Die Fabeln darf ich als bekannt voraussetzen, und man findet auch bei Barthel einen umständlichen Auszug. Man würde den Werth dieser Dramen zu niedrig anschlagen, wenn man sie allein nach dem Begriff der Komödie beurtheilte, und wiederum läuft man Gefahr, zu viel Gutes von ihnen zu sagen, wenn man im Allgemeinen die dichterischen Bestandtheile, welche sie enthalten, ins Auge faßt. Goethe glaubte in Platen fast alle Erfordernisse eines guten Poeten zu finden: Einbildungskraft, Erfindung, Geist, Productivität, ferner eine vollkommene technische Ausbildung, Studium, Ernst, wie bei wenigen Anderen, und meinte, daß ihn nur die polemische Tendenz seiner Dichtungen gehindert, sich zur Vollkommenheit zu erheben. So sind auch diese Dramen in ihren kritischen Auslassungen das Zeugniß einer wahrhaft dichterischen Gesinnung und gediegenen Kunstbildung. Platen trat mit jugendlicher Begeisterung und Kampfslust für Winckelmann's Antike in die Schranken, um der Verwilderung der Formen und der Verflachung des Idealismus zu wehren. Er traf in seinen Ansichten mit Goethe zusammen, doch gelang es ihm nicht, die Kunst, welche er schilderte, mit derselben Geschicklichkeit zu üben. Seine Dramen nähern sich in der scenischen Gliederung und mehr noch in Sprache und Vers der reinen Schönheit der classischen Muster. Man kann von den beiden Aristophanischen Komödien auch rühmen, daß die Zusammenstellung der Fabeln von Witz und Erfindung zeugt. Im Ganzen kam er jedoch nicht über die Stufe der Technik hinaus. Während bei Aristophanes Handlung und Charaktere sich gleich mit einer solchen Lebendigkeit darstellen, daß man die verkehrte Welt für eine wirkliche nimmt, durch die geistvolle Dialektik, mit welcher der Schein seine Berechtigung darlegt, durch eine spannende Verwickelung und durch das psychologische Interesse gefesselt wird, bleibt auch hier Alles eine frostige Allegorie, ein bloßes Puppenspiel, welches für sich gar nicht als etwas Wirkliches gelten will und dem Dichter selbst nur zum Vehikel seiner kritischen Ausfälle und Belehrungen dient. Die Kritik des Verkehrten selbst zeugt aber auch nicht von jenem freien und fröhlichen Sinne, welcher die

wahre Komödie durchweht, sondern Platen spricht von seinen Gegnern mit einer unanständigen Gereiztheit und oft in einem Tone, der zu niedrig ist, um noch witzig zu sein. Diese Geringschätzung Anderer fällt um so lästiger, da Platen stets mit der naivsten Aufrichtigkeit den Ruhm hervorhebt, welchen er selbst besitzt und noch erwerben werde. Er weist auf noch ungeschriebene Werke hin und bittet, was er herausgegeben, nur als Studien und Spiele zu betrachten. Seine Mährchendramen (unter ihnen Der Schatz des Rhampsinit, 1825) lassen nur ahnen, was Shakspeare aus den Stoffen gemacht haben würde, und noch schwächer ist Die Liga von Cambrai (1833). Keine Dichtungsgattung gibt so leicht wie das Drama zu erkennen, ob die Natur oder allein das Studium und die Liebe zur Poesie Jemand zum Dichter gemacht. Die kunstvollen Rhythmen, die edle Sprache und die Philosophie, welche wahre Dichtungen schmücken würden, berauben hier die Dramen aller Lebendigkeit. Immermann hatte zwar auch Theil an dem Loose der Deutschen, daß die Kritik unsere Stärke und unsere Schwachheit die Werke sind, aber er beleidigte nicht durch eine solche Eitelkeit. Es klingt doch gar zu wunderlich, wenn Platen z. B. (1823) an Knebel eine Komödie von fünf Acten mit der Versicherung schickt, dieselbe in fünf Stunden niedergeschrieben zu haben, und ihn dabei zu glauben bittet, daß mit diesem Werke in unserer Poesie eine neue Aera anfangen werde [1]).

Platen hat durch sein Beispiel mehre jüngere Dichter angeregt. Er ist von ihnen in manchen Einzelnheiten übertroffen, im Ganzen jedoch nicht erreicht worden. König Kodrus (eine Misgeburt der Zeit) von Karl Stahl (für Karl Gödeke, 1839) möchte eher mit den Satyrspielen der Alten als mit den Komödien des Aristophanes zu vergleichen sein; denn das Drama travestirt eine tragisch-heroische Handlung, die Aufopferung des Kodrus, indem es an der That selbst, an den Charakteren, Interessen und Motiven alles Edle tilgt. Sehr belustigend konnte die Ausführung schon deshalb nicht sein, weil sich das komische Pathos in keiner allgemein bekannten Tragödie abspiegelt, und die Satire verliert dadurch an Kraft, daß sie sich auf keinen bestimmten Gegenstand richtet. Die alte Sage ist nämlich zwar in die Gegenwart versetzt und es fehlt nicht an Ausfällen auf unsere Gebrechen, namentlich auf die Schwäche der poetischen Literatur, aber diese Bemerkungen

---

[1]) v. Knebel, „Literarischer Nachlaß" (1835), III, 87.

vereinigen sich nicht, wie bei Platen, zu dem Gesammtbilde einer Zeiterscheinung und sind nur ein äußerlicher Zusatz. Auch der Nebentitel, eine Misgeburt der Zeit, gibt uns keinen Aufschluß über die eigentliche Tendenz der Dichtung. Vermuthlich soll er bedeuten, daß die neue Zeit statt eines ächten Heros (oder einer ächten Tragödie?) nur eine solche Misgeburt erzeugen kann. Die Metra der griechischen Komödie, einige Ansätze zum Chor, pathetische Composita sind das Einzige, was dies Drama mit Aristophanes in Zusammenhang bringt.

Ueber Die politische Wochenstube von Robert Prutz (1843) hat sich Barthel [1]) sehr günstig geäußert, und ich trage kein Bedenken, mich im Allgemeinen seinem Urtheile anzuschließen. Hier schien die Komödie der öffentlichen Interessen endlich ihren eigentlichen Gegenstand gefunden zu haben und die Formen waren mit Platen's Geschicklichkeit nachgebildet. Doch blieb allerdings Manches zu wünschen. So ist die Einkleidung mehr ein allegorisches Bild als eine Handlung mit fortschreitender Bewegung, und das poetische Interesse unterliegt beinahe dem politisch-satirischen. Deshalb wird die Hauptwirkung von den Parabasen erwartet, und während die Satire in der Komödie die Gebrechen, welche sie geißelt, dramatisch darstellen soll, entwirft sie hier nur ein vollständiges Verzeichniß aller möglichen Zeitsünden, wobei sich der Witz nicht genug vor einer unbilligen Schmähsucht und vor der Freude am Skandal gehütet hat. Von den übrigen Aristophanischen Komödien nennt man am häufigsten Die Winde oder ganz absolute Construction der neueren Weltgeschichte durch Oberon's Horn, gedichtet von Absolutus von Hegelingen (Otto Gruppe, 1831). Es ließe sich an ihr sehr gut nachweisen, welche Fehler die Dichter hauptsächlich zu vermeiden haben, denn sie enthält Beispiele zu allen Verirrungen. Der Nachtwind hat ein Blatt aus Hegel's Logik gestohlen und memorirt die Formel, in welche das Geheimniß der Weltgeschichte gefaßt ist. Da Titania eine neue Welt ersehnt, bläst er nach jener Formel auf Oberon's Horn und es kommen nun wunderliche Gestalten, Poeten und Philosophen, zum Vorschein, deren Schilderung Witzeleien auf Hegel's Schüler enthält. Dies taucht als die Hauptscene aus einem Jahrmarktsgewühl ohne Traum und Ende hervor.

Im Allgemeinen leidet die moderne Aristophanische Komödie

[1]) K. Barthel, „Die deutsche Nationalliteratur" (1851), S. 427.

an folgenden Mängeln. Sie gibt nur ein schwaches Bild von jenem Humor, der, ohne in die Frivolität zu fallen, Kummer, Sorgen und Aerger überwunden und im seligsten Gefühle der Freiheit mit den Dingen, welche Anderen noch das Herz belasten, ein fröhliches Spiel treibt. Die neueren Dichter vergaßen ferner, daß das Absurde nicht unter allen Umständen komisch ist, sondern auch bejammernswerth oder widrig und langweilig sein kann. Das nichts mehr als dumme Gebahren der personificirten Dummheit kann Niemand belustigen, aber anziehend ist es zu sehen, wie Leute, die nicht ohne Charakter, Herz und Geist sind, indem sie sich in irgend einem Punkte der Unvernunft ergeben, auf wunderliche Irrwege gerathen. Was wäre Falstaff's Lüderlichkeit ohne Falstaff's Humor, Don Quixote's Narrheit ohne seinen romantischen Sinn? Hegel rühmt von Shakspeare, daß er selbst seine letzten Figuren nicht ohne den Reichthum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit versenkt, sondern ihnen Geist und Phantasie gibt und uns dadurch für die gemeinsten, plattesten Rüpel und Narren zu interessiren weiß [1]). Ich erinnere daran, mit welcher Feinheit auch Lessing seinen Weiberfeind gezeichnet. Die modernen Dichter glaubten aber, sie müßten der Verkehrtheit, damit sie als solche auch von den hartnäckigsten Anhängern erkannt würde, kein gutes Haar lassen. Der baare Blödsinn ist die Seele ihrer Caricaturen, und ganz seltsam nimmt es sich aus, wenn dieselben Personen, welche sonst so abgeschmackt reden und handeln, mitunter des Dichters ideale Ansichten über die Poesie und verwandte Dinge vortragen. Die Personen des Aristophanes sind bei ihrem Thun und Treiben stets von einem Gedanken erfüllt, der in einem substantiellen Interesse wurzelt, und verfolgen ihren verkehrten Zweck mit Witz und Gewandtheit. Endlich hat man nicht bedacht, daß die Komödie, da sie ein Drama ist, durchaus eine spannende Handlung darzustellen hat und daß die satirischen Digressionen deshalb nicht zur Hauptsache gemacht werden dürfen. Schon Goethe's Triumph der Empfindsamkeit, so schwach die Ausführung ist, steht nach seiner Anlage dem Aristophanes näher als die jüngeren Literaturkomödien, und es ist besser, daß die ganze Gattung aufgegeben wird, als daß man sich das Ideal der Aristophanischen Komödie aus einer zügellosen Polemik, ganz phantastischen Sinnbildern und möglichst vernunftlosen Caricaturen, wozu denn noch die Würze eines bäurischen Cynismus, zusammensetzt.

[1]) III, 569.

Fünfundzwanzigstes Capitel.

Betrachtung des modernen Dramas vom Standpunkte des Hellenismus. Die Bühne und das Zeitinteresse. Welche politische, sociale und sittliche Momente man dargestellt. Daß die Themen nicht alle neu sind und die Tendenz, welche oft selbst der Geschichte Gewalt anthut, nicht den Idealismus verdrängen mußte. Verstöße gegen die Gesetze der Composition. — Die Schicksalsidee. Sie ist nicht aufzugeben, weil die moderne Tragödie ein Charakterdrama sei; dies war auch die antike. Mängel der tragischen Auflösung, weil die Helden zu tief stehen (Prutz, Gutzkow, Laube), oder weil sie schuldlose Opfer der Bosheit und Intrigue sind (Gutzkow, Laube, Beer, Böttger, Hebbel, Meißner).

Wie der Lyrik, so gaben die Jahre der politischen Regsamkeit hauptsächlich auch dem Drama einen neuen Schwung und eine bestimmte Richtung. Die Bühne verschafft einem Gedichte den Vortheil, daß es schnell und allgemein bekannt wird; hier sind die unmittelbarsten Einwirkungen auf die öffentliche Stimmung, wenigstens die Herstellung eines Verkehrs zwischen der Kunst und der Oeffentlichkeit zu erwarten; hier haben die Classiker, da sie im Ganzen der Bühne fremd bleiben, zu neuen Bestrebungen Raum gelassen. Auch die Kritik thut das Ihrige, um das Publikum zu spannen. Nicht nur die Dichter selbst entwickeln in Vorreden oft das Wesen des modernen Dramas, sondern auch die größeren Journale bringen weitläufige Artikel über dasselbe und es sind auch rasch nacheinander einige Monographien erschienen, so von H. Hettner (1852), A. Henneberger (1853), J. v. Eichendorff (1854). Im Allgemeinen stimmt man darin überein, daß die neuen Dramatiker auf dem richtigen Wege sind, daß nur noch Niemand das Ziel erreicht hat. Soviel ich mich erinnere, wird aber nirgends die Frage, ob das Alterthum auf jenem Wege nicht wenigstens ein Durchgangspunkt sein sollte, zum Vortheile der classischen Kunst beantwortet. Man verschont die Dichter mit der Zumuthung, sich mit einem Besuche jener immerhin ehrwürdigen, aber der grauen Vergangenheit angehörigen Ruinen, als welche das Drama der Griechen betrachtet wird, aufzuhalten. Man spricht diesem Drama alle Bildungskraft ab, weil wir auf der heutigen Bühne nicht Ereignisse sehen wollen, die mit den Personen spielen, sondern Charaktere, deren Eigenthümlichkeit die Handlungen entquellen, nicht ein Schicksal, welches über dem Menschen, seinem Thun und Lei-

den steht, sondern das Getriebe der Leidenschaften, nach denen sich das Schicksal gestaltet. Dann auch wieder gilt die antike Kunst wol für eine Circe, die uns Deutsche, obgleich wir schon so alte Christen sind, in der Heidenzeit zurückgehalten, da nicht nur die Schicksalstragödie, sondern das ganze Drama und die Dichtung überhaupt bis zum Erwachen der Romantik einen heidnischen Charakter hatte, weshalb denn das moderne Drama erst durch einen Anschluß an das Christliche für seine Umgestaltung einen sicheren Haltpunkt gewinnen könne. Endlich möchte man es auch darin anders und besser machen als die Dichter der classischen Periode, daß man nicht, wie sie, durch die Studien der antiken Kunst verleitet, einem unfruchtbaren Idealismus nachjage, der im Grunde nicht mehr Werth habe als die phantastischen Träumereien der Romantiker; das Drama solle als Bühnenstück mitten im Volke wirken, Zeitideen erörtern und mit den öffentlichen Interessen Hand in Hand gehen.

Bis dahin hatte, wie aus unserer eigenen Darstellung erhellt, in dem Drama eine große Willkür geherrscht. Bald folgte man in Themen und Formen Schiller oder Goethe, bald lehnte man sich an das Antike, bald an Shakspeare. Zuletzt schien der erwachte Nationalsinn in der Verherrlichung des Vaterlandes ein festes und rühmliches Ziel darzubieten; als aber die Dramatiker, welche sich an die mächtigste Erscheinung der deutschen Vorzeit anschlossen, umsonst ihren höchsten Trumpf ausspielten, indem sie an der Geschichte der Hohenstaufen scheiterten, mußte man auch auf diesem Gebiete der Poesie einem Bankrott entgegensehen. Daher waren die Führer des jungen Deutschland damals bemüht, dem Romane und der Novelle, als den modernsten Dichtungsgattungen, die Alleinherrschaft zuzuwenden. Inzwischen trat ein Dichter auf, der unter die Leitung der Romantiker gerathen war, den der Sturz ihres Ansehens aber nicht vernichtete, sondern eher von einem lästigen Einflusse befreite. Christian Grabbe faßte den Entschluß, nach keinem Menschen und keinem Gesetze zu fragen. Er kehrte zu dem Titanismus und zu dem Naturprincipe der Genieperiode zurück. Seine Erscheinung hatte anfangs wenig Einfluß, weil sie zu sehr befremdete und man halb geneigt war, ihn zu den Verrückten zu zählen, doch blieb, wie wir in der Folge sehen, sein Beispiel unverloren. Bald ging auch Gutzkow zum Drama über. Ich glaube, man muß ihm das Verdienst lassen, daß die jüngeren Dichter vorzüglich durch ihn angeregt wurden, das wirkliche Bühnenstück an die Stelle des sogenannten Lesedramas zu setzen und

in Ideen, Stoffen und Behandlung moderne Gesichtspunkte zu verfolgen. Er selbst schrieb seine Dramen für die Bühne, weil er nach der Hauptrichtung seiner schriftstellerischen Thätigkeit im innersten Kreise der Tagesliteratur stand und weil es ihm auf augenblickliche Erfolge ankam. Er behandelte ethische Probleme, welche auf den sittlichen Zustand der Gegenwart Bezug hatten, und mancherlei historische Stoffe, die theils durch den Reiz eines Abenteuers fesselten, theils auch zur Erörterung wichtiger Zeitideen geeignet waren. Seitdem ist es Sitte geworden, über das Lesedrama und weiterhin auch über das Kunstdrama, wenn es den Beifall des Theaterpublikums verschmäht und von vornherein nicht für die theatralische Aufführung bestimmt ist, den Stab zu brechen. Hierüber sollte mit mehr Besonnenheit geurtheilt werden. Es ist ja durchaus nicht dasselbe, ob der Dichter darauf verzichtet, daß seine Dramen auf der Bühne gefallen, oder ob er ihnen überhaupt auch keine bühnengemäße Oekonomie, Ausstattung und Darstellbarkeit gibt. Das Letztere ist unbedingt nothwendig, weil die Gesetze der dramatischen Dichtkunst selbst mit den Erfordernissen und Darstellungsmitteln der Bühne in dem innigsten Zusammenhange stehen. Daraus folgt jedoch keineswegs, daß der Dichter sein Drama nun auch dem Geschmacke der Menge anzupassen habe. Die Theater wetteifern mit den Leihbibliotheken darin, daß sie die Literatur und den Geschmack verderben. Beide machen die Majorität der Zahlenden, nicht die der Verständigen zum Richter über das Kunstwerk. Unter gleichen Umständen würde, da selbst für das athenische Volk gewiß Manches unterhaltender war als die dunkeln tragischen Chöre, auch dem Sophokles eine Frau Birch-Pfeiffer die Tantième entrissen haben. Ist das öffentliche Urtheil so unreif, dann kann es für ein Drama, welches auf der Bühne sein Glück machen will, nur nachtheilig sein, wenn es sich in die Launen des herrschenden Geschmackes fügt. Wir dürfen hier nicht einmal den gewöhnlichen Fall in Rechnung bringen, daß der Bühnendichter geradezu von Mitteln, welche der Kunst ganz unwürdig sind, Gebrauch macht, um die gedankenlose Mehrzahl der Zuschauer zu gewinnen; selbst wenn er wirklich für den gebildeten Theil derselben arbeitet, wird sich die Dichtung äußeren Rücksichten unterordnen, und ein solches Volksdrama kann ebenso unfrei werden wie das so hart getadelte französische Hofdrama. Wenn uns in diesen Dingen eine bessere Zukunft nicht gänzlich versagt ist, so werden selbst reifere Bühnenstücke für sich allein nicht vermögen, das öffentliche Geschmacksurtheil umzuwandeln, da (nach einem Vergleiche Schiller's) das

Unternehmen, ein Uhrwerk auszubessern, während es im Gange ist, in der Regel wenig Erfolg hat; jedenfalls kann gerade die Mitwirkung des Lesedramas hierbei von großem Nutzen sein, wenn es bei bühnenmäßiger Haltung in der Stille die Einsichtsvollen für sich gewinnt, so daß sie auch im Theater nichts Schlechteres sehen wollen, als sie zu lesen gewohnt sind, und endlich — möchte es bald so sein! — die Mehrheit bilden. Welche Veränderungen der Hinblick auf die Bühne in die Dichtung bringt, ergibt sich aus der Sache selbst und aus Gutzkow's Dramen. Der Dichter wird es vermeiden, in seine Schöpfung einen Gehalt zu legen, der das augenblickliche Verständniß erschwert. Er wird in Auffassung, Behandlung und Sprache sich nach dem Geschmacke der feineren Gesellschaftskreise richten, welche das Interessante und die spannende Intrigue dem Bedeutenden, Schärfe und Lebendigkeit dem Tiefsinn, eine geistreiche Dialektik dem dichterischen Schwunge, das charakteristisch Moderne dem allgemein Menschlichen nnd Aehnliches Aehnlichem vorziehen; dies Alles ist gut genug für die Novelle, für die Komödie und für das Conversationsstück, welche Sachen Gutzkow am meisten gelangen, aber nicht für die Tragödie. Es liegt ein betrübender Zweifel an der Macht des Gedankens und mittelbar eine Entweihung der Poesie darin, daß Gutzkow bei der Bestimmung des Scenischen so ins Einzelne geht und z. B., als er ein paar lüderliche Tänzerinnen einführt, ausdrücklich vorschreibt, unter ihren langen Mänteln müßten die weißen Strümpfe zu sehen sein.

In den vierziger Jahren schloß die Dichtung ihren Bund mit den öffentlichen Zeitinteressen. Wie die Lyrik, so mischte sich das Drama in die Geschäfte der Parlamente. Ehemals hatte die Schaubühne sich für eine mit der Kanzel verschwisterte Anstalt ausgegeben, jetzt machte sie ihre Verwandtschaft mit der politischen Rednerbühne geltend. Wir haben seit dieser Epoche außerordentlich viele Dramen erhalten. Wenn die größere Strebsamkeit des dichterischen Geistes schon ausreicht, eine Periode bedeutend zu machen, so hat die Poesie jener politischen Bewegung außerordentlich viel zu danken, und wer wollte nicht zugeben, daß manches Vortreffliche geleistet ist. Die Demokratie und der Liberalismus haben ihre Wünsche und Absichten, ihre Liebe und ihren Haß auf die mannichfachste Weise ausgesprochen. Julius Mosen wollte im Cola Rienzi dem Staate des Mittelalters die demokratische Idee entgegensetzen. Der Verfasser Der politischen Wochenstube feierte, nachdem er Karl von Bourbon als Verräther des Vaterlandes an den

Pranger gestellt, in Moritz von Sachsen den Beschützer der Freiheit und Einheit Deutschlands, in Erich dem Bauernkönige einen Gegner und das Opfer des Adels. Heinrich Laube behandelte im Struensee ebenfalls den Kampf mit den Privilegien der Aristokratie. Selbst die Frau Birch-Pfeiffer fühlte, wie ein Kritiker sagt, sich bewogen, die Minister wegzujagen und die Adeligen zu enthüllen (Der Pfarrherr und das Forsthaus), doch habe sie sich, wie Talleyrand, durch ein manierliches Verfahren den Rückzug gesichert [1]. Der Gelehrte von Gustav Freytag läßt sich sein Amt nehmen, um der Volkssouveränetät zu dienen. Andere wählten ihre Helden aus der Geschichte der französischen Revolution, wozu Georg Büchner schon 1835 mit Danton's Tod das Beispiel gegeben. So verherrlichten Griepenkerl, Gottschall, Heinemann in Robespierre das Opfer der Tugend, während Raupach den Mirabeau (1850) auftreten und lange Reden im Sinne der Vermittler halten ließ. Griepenkerl schilderte ferner den Untergang der Girondisten, Gottschall unter Anderen die Lambertine von Méricourt (1850), die Tochter oder Braut des Volkes, deren Lebensglück ein aristokratischer Lüstling untergraben. Noch viele andere Dramen hängen mit den politischen und socialen Reformbewegungen zusammen. So vertheidigte Gutzkow in Uriel Acosta (1847) das Recht der freien Forschung; die Deborah von S. H. Mosenthal (1850), dem Stoffe nach eine Variation des Scott'schen Ivanhoe, nahm wieder das Thema des Nathan auf. Das Ausschweifendste, was diese Literatur hervorgebracht, sind Das Weib des Urias von Alfred Meißner (1851) und Cavalier und Arbeiter von J. L. Klein (1850). Ein gesalbter König, dessen Liebe zu Bathseba nichts als thierische Begierde ist, der den Ehemann für eine Nacht aus dem Lager nach Hause ruft, damit ihre Schwangerschaft vor dem Gesetz unsträflich ist, der, als dieser Versuch scheitert, den Uriasbrief dictirt, dem Schreiber des Briefes eigenhändig Gift gibt und dem von ihm selbst gemordeten Hauptmanne eine schöne Leichenrede hält, der dann die Missethat leugnet und die Lüge mit einem Schwure besiegelt, der auf das empörte Volk einhauen läßt und, als es doch den Palast stürmt, ohne Reue, ohne Glauben, nur aus Politik Buße thut; neben diesem Könige, aus dessen Munde niemals weder vorher noch nachher ein Psalm kommen konnte, der Prophet

---

[1] „Das deutsche Drama, wie es ist und sein wird", in den Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst (Otto Wigand), II (1854), 1, 99.

Nathan mit der Priesterschaft, die sehr begierig sind, Verbrechen zu verfolgen, aber nur um das Königthum unter die Füße zu bekommen —: diese Entlarvung eines Königs und eines Propheten, welche die Bibel selbst dem Volke ehrwürdig gemacht, mußte für die Radicalen ein wahres Festessen sein. Klein machte in seiner Tragödie einen Abklatsch der Pariser Mysterien zur Grundlage socialistischer Folgerungen. Es wird eine rechtmäßige Erbin verfolgt. Sie hat die Gefahren der Verbrennung, des Stranges, der Nothzucht, alles Elend einer hülflosen Flucht zu überstehen und wird noch ermordet, nachdem ihr Retter, ein Erbprinz, sich mit ihr vermählt. Der Erbschleicher hetzt die Arbeiter, deren Stand durch die Aristokraten in Noth, Sünde und Schande gestürzt ist, gegen ihren Fürsten auf. Er veranlaßt den Einzug fremder Truppen und lehrt diese die Canaille mit Kartätschen bedienen. Endlich fallen die Guten wie die Bösen, und der Schluß spielt ganz passend in einem Grabgewölbe.

In einer anderen Reihe von Dramen wurden die sittlichen Zustände der Gegenwart bearbeitet. Man deckte entweder ihre Verdorbenheit auf und brachte wol auch ein Correctiv in Vorschlag, oder man suchte sogar ganz neue ethische Grundsätze geltend zu machen. Zu der ersten Classe gehören einige Dramen von G. Freytag. Die Valentine (1848) führt uns an den Hof. Hier tritt die Lüderlichkeit in der unschuldigen Maske der Galanterie auf; Valentine und ihr Beschützer müssen endlich ihre Namen der öffentlichen Schande preisgeben, um die Ehre zu retten, und ein Asyl in Amerika suchen, wo die Polizei nichts gegen die tabulae novae pseudonymer Ansiedler einzuwenden hat. Im Grafen Waldemar erscheint uns wieder ein Repräsentant der vornehmen Welt, die in ihrer Blasirtheit sich selbst zur Last ist und, ohne daß sie es fühlt, der ethischen Indifferenz, ja der Ruchlosigkeit anheimfällt. Die Denkweise eines schlichten Bürgermädchens öffnet dem Verlorenen die Augen über seinen Zustand und ihr Beispiel rettet ihn. Gutzkow's Schule der Reichen (1842) behandelt ein verwandtes Thema und hat auch im Einzelnen mit Waldemar eine auffallende Aehnlichkeit. In seinem Richard Savage tritt eine vornehme Engländerin auf, die ihren Sohn, obgleich er bereits ein namhafter Dichter geworden ist und ihr alle Ehre gemacht hätte, aus Eigensinn und Gemüthskälte nicht anerkennt, bis ihm das Herz bricht. A. Meißner schildert in Reginald Armstrong (1853) die Macht des Geldes, vor der jetzt die Macht idealer Herzensneigungen die Segel streicht; man erfährt aber doch nicht recht, ob es verboten oder

empfohlen wird, eine Jugendgeliebte fahren zu lassen, wenn man durch eine reiche Heirath Ehre und Einfluß erlangen kann. Das Ende ist hier zwar nicht tragisch, aber traurig. Gutzkow hat mehrmals einen solchen Herzensconflict behandelt, jedoch die Sache heiterer eingerichtet. Man weicht einem langen Grame aus und paart sich anders, wie im Weißen Blatt. In Werner oder Welt und Herz gelangt der Held durch die Hand der Tochter des Präsidenten zu einem schönen Amte. Das Schicksal führt ihm eine halbvergessene Jugendgeliebte ins Haus und ihn bekümmert ernstlich seine Undankbarkeit gegen dieses Blümchen, welches in knappen Zeiten und jüngeren Jahren bescheiden und freundlich an seinem Wege geblüht. Es kommt zu traurigen, stürmischen und ärgerlichen Scenen. Da verliebt sich sein bester Freund in die Verlassene. Sie ist versorgt. Das Herz ist von den Vorwürfen erlöst und die Welt hat wieder den Mann, welcher ihren Reichthum, ihren Glanz, ihre Carrière zu schätzen wußte. Ich breche hier ab, weil Dramen mit dem Thema des Clavigo nicht mehr als modern anerkannt werden dürften, und weil mancher Kritiker diese moderne Auflösung schon in Kotzebue's frivolen Dichtungen zu finden vermeint hat [1]).

In der zweiten Klasse der ethischen Dramen hat Friedrich Hebbel Epoche gemacht. Gewöhnlich sucht er Fälle auf, welche die Berechtigung sittlicher Gesetze in Frage stellen, und die Ausführung soll dann zeigen, daß Das, was für recht gilt, ein schreiendes Unrecht ist, oder umgekehrt. Eine Judith (1841) opfert ihre jungfräuliche Keuschheit, aber sie kann nur so Holofernes' Haupt gewinnen und das Vaterland retten; daher ist sie nicht zu verdammen. Maria Magdalene (1844) wird in den Tod getrieben, weil die Welt das Unrecht begeht, ein gefallenes Mädchen für entehrt zu halten, ja zugleich ihrer Familie den Mangel an Zucht und Ehrbarkeit zuzutrauen. Golo verwildert zu einer Bestie, weil Genoveva (1843), welche die Natur selbst ihm bestimmt hat, Siegfried's Gattin geworden, und es fragt sich, welches Recht heiliger sei, das der Ehe oder der Leidenschaft. In der Julia (1851) finden wir abermals eine Verführte, die sich den Tod geben will, aber durch eine Scheinehe die Ehre und das Leben rettet, weil die Welt eigentlich nichts gegen die Sünde haben darf,

---

[1]) A. Henneberger, „Das deutsche Drama der Gegenwart" (1853). S. 39.

wenn nur die Formen gewahrt sind, und außerdem wird das Recht zum Selbstmorde um eines guten Zweckes willen in Schutz genommen. Die Welt und die Gottheit sind hier die Despoten, welche als öffentliche Meinung und als die Macht der Sittlichkeit dem Menschen Gesetze vorschreiben und doch wieder durch Verhältnisse und Schickungen ihn in die Lage bringen, daß er, um sich und Andern gerecht zu werden, ihren Geboten trotzen und aus Tugend sündigen muß oder darf. In diesem Sinne suchten auch solche Dramen, wie Bürger und Molly von Mosenthal, nachzuweisen, daß das Genie nicht nach dem für gewöhnliche Menschen geltenden Sittengesetze zu beurtheilen sei; ein Grundsatz, von dem schon die Romantiker in Leben und Dichtung fleißig Gebrauch machten. Von andern Dramen Hebbel's ist kaum ein allgemeiner Satz abzuleiten, der nach einer Wahrheit aussähe; sie enthalten Lebensregeln für Menschen, die etwa mit zwei Köpfen geboren werden sollten, für Verhältnisse, die nur in der Phantasie des Casuisten existiren.

Dies sind die politischen, socialen und ethischen Momente, welche den modernen Dichtern die Zuversicht geben, sich über die phantastischen Romantiker und die idealistischen Classiker zu erheben. Es wäre über diese Modernität noch Manches zu sagen. Hätte nicht zum Beispiel Goethe's Groß-Cophta, der die Geheimnisse eines unsittlichen Hofes enthüllt, das Recht, in diese Gesellschaft einzutreten, und ist dieses schwache Product des alten Meisters nach seinen dichterischen Eigenthümlichkeiten so viel schlechter als manches gepriesene neuere? Haben nicht Lessing und Schiller ebenfalls die Verdorbenheit der höheren Stände mit der schlichten Bürgertugend zusammengestellt? Ist nicht Goethe's Natürliche Tochter dem Plane nach ein so großartiges politisches Drama wie kein neueres? Einen Hofmann wie Marinelli, einen Gewissensrath wie Domingo, Militairgouverneure und Generale der Haustruppen wie Geßler und Alba, ihnen gegenüber philanthropische Idealisten wie Posa, eisenfeste Republikaner wie Verrina und Odoardo, diese Träger des politischen Kampfdramas hat ja auch die „classische Stubenpoesie" aufgestellt, und was mehr ist, sie verstand aus ihnen typische Symbole zu machen, während aus dem politischen Drama der neuesten Zeit nicht ein einziger Charakter zur Popularität gelangte. Wie tief müssen auch die Zustände unter das Niveau des gewöhnlichen Volks- und Menschenlebens gesunken sein, wenn die Consequenz in den Schlächtereien eines Marat für erhaben, wenn Robespierre für einen

Heros der Tugend gelten soll, weil er nicht wie die Andern das Elend des Vaterlandes für seine Lüste ausbeutete, weil er Anwandelungen von Menschlichkeit zeigte und an Gott zu glauben befahl, kurz, weil er ungefähr so viel war, als in gesunden Zeiten jeder rechtliche und vernünftige Mensch ist. Die neueren Dramatiker, welche unserem Volke diese Helden nebst ihrem verwilderten Anhange vorführten, vergaßen, daß nichts in den Anschauungen desselben lebt, was ein Maßstab zum Verständniß solcher Größen sein könnte, und ich glaube, es gibt kein wirksameres Mittel, vor der Demokratie einen Abscheu zu erzeugen, als diese Dramen, welche ihr den Eingang verschaffen wollten. Zu den Problemen Hebbel's finden sich in dem classischen Drama, was nicht zu bedauern ist, nur schwache Parallelen. Schiller's Lady Milford, die sich ein Verdienst daraus macht, daß sie aus Menschenliebe die Beischläferin eines Fürsten ist, möchte die Moral der Judith anerkennen und bewundern. Golo ist ein Werther, der jedoch nicht sich selbst entleibt, sondern gegen Genoveva, die unschuldige Ursache seiner Leiden, mit ausgesuchter Bosheit wüthet; diese moderne Wendung hat die Liebe gewiß oft genug schon in den ältesten Zeiten genommen. Wir täuschen uns nur zu gern über die Neuheit der modernen Dichtungen. Worin steckt denn, um ein bekanntes Beispiel zu wählen, die gepriesene Modernität der Cordula von Max Waldau? Ein Mädchen von kindlicher Zartheit und Unschuld wird ihrem Geliebten und ihrem Vater entrissen. Man rückt ihrem Entführer zu Leibe, befreit sie und die Nichtswürdigkeit erhält ihre Strafe. In älteren Dichtungen würde der Vater vielleicht ein biederer Ritter gewesen sein, der mit seinen Waffenbrüdern die Tochter aus dem geheimnißvollen Hirschgarten eines lüsternen Pfaffen befreite; jetzt nimmt man die biederen Leute aus dem Bauernstande und der Räuber muß ein Ritter sein. Ist diese Variation, auch wenn nebenbei die liberale Gesinnung ihre Beredtsamkeit in unepischen Excursen spielen läßt, schon hinreichend, ein Gedicht modern zu machen, welches nach seinem hauptsächlichen Inhalte, in der Naturmalerei, in der Erotik und sonst sich so wenig von der Poesie früherer Perioden unterscheidet? Ich will über das moderne politisch-historische Drama noch einige Bemerkungen von Andern beifügen, denen man vielleicht mehr Unparteilichkeit zutraut. Es ist Goethe und Schiller von Vielen, z. B. auch von Mosen vorgeworfen, daß sie ihre tragischen Helden von der Geschichte losgebunden und zu Trägern ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht. Eichen-

dorff bemerkt aber nicht ohne Grund, daß die Neueren oft wandelbare Zeitansichten und Modeneigungen mit Ideen und wahrhaften Weltinteressen verwechseln, daß ein sehr wesentlicher Unterschied sei, ob die Idee willkürlich in die Handlung hineingetragen oder von der Handlung getragen wird, ob die Thatsachen reden oder blos geredet werden, so daß man beständig den Autor aus seinem doctrinären Souffleurkasten heraushört. Es sei mit dem Schauspiel derselbe Fall wie mit dem großen Weltdrama der Geschichte, die gleichfalls häufig genug, anstatt der einzig möglichen und gerechten objectiven Auffassung, ganz subjectiv nach versessenen Meinungen systematisch construirt und verfälscht werde [1]).

Doch nehmen wir an, daß die neueren Dichter in Betreff der objectiven historischen Auffassung der Geschichte nicht mit mehr Willkür zu Werke gegangen als die Classiker selbst; wie steht es mit dem Vorwurfe, der den Letzteren ebenfalls gemacht wird, daß sie überhaupt die Stoffe nicht mit historischem Sinne behandelt, sondern nur zur Folie für ihren abstracten Idealismus genommen? So wiederholt Prutz die alte Behauptung, Schiller's Wallenstein sei bei weitem mehr Hausvater als Feldherr, viel mehr sentimentaler Träumer als der nüchterne Mann der That; die historischen Gegensätze des Dreißigjährigen Krieges spielten nur leise und ohne rechten Zusammenhang mit dem übrigen Drama in das Stück hinein und die thränenreiche Episode von Max und Thekla stehe im Vordergrund [2]). Hiergegen hat Gutzkow sogar den älteren Dichter vertheidigt. „Schiller versetzt uns", ist seine Entgegnung [3]), „in die Geschichte wie in einen Familienkreis. Jede Person weiß sich nicht nur in ihrer geschichtlichen Bedeutung, sondern im allgemeinen menschlichen Interesse bei ihm so geltend zu machen, daß wir mit ihr vertraut sind, selbst wenn sie im Drama nur eine geringfügige Stellung einnimmt. Es ist dies nicht nur die Folge der umständlichen und bequemen Ausführung, die Schiller zur andern Natur geworden war, sondern auch die Folge seines eigenen sicheren Glaubens an die Wesenheit und Persönlichkeit der von ihm vorgeführten Personen. Der Dichter gibt diese Figuren mit fester Zeichnung als nothwendige und wirkliche Menschen, sie

---

[1]) J. v. Eichendorff, „Zur Geschichte des Dramas" (1854), S. 204.

[2]) In der Einleitung zu „Moritz von Sachsen" (1845), S. XXV.

[3]) Siehe das Vorwort zu „Wullenweber" (1848).

geben sich selbst als solche und der Zauber ergreift nicht minder den Hörer und Beschauer. — — Auch darin weicht Schiller von dem modernen Drama ab, daß er die großen Persönlichkeiten nicht etwa zu dem nächstliegenden Zwecke des in der Scene vorgeführten dramatischen Momentes oder als bloße Träger der Intrigue benutzt, sondern sie dehnen sich aufs Allerbehaglichste in der ganzen geschichtlichen Breite ihres Wesens aus und kommen nie stückweise zum Verbrauch des Dichters, sondern was er von ihnen fordert, das können sie ihm nicht anders geben und sein, als durch ihre ganze Natur, ihren ganzen geschichtlichen Umfang." Hierin liegt das Richtige. Die neueste Zeit fordert nach ihrem realistischen Triebe auch von der Poesie nichts weiter als Geschichte, und zwar eine auf das Tagesinteresse anwendbare Geschichte; die Classiker machten auch die Geschichte zur Poesie, indem sie das innere Geistes- und Seelenleben durch das Locale und Zeitliche hindurch bis zu seinem allgemein menschlichen Grunde verfolgten und so die Personen der Geschichte zu Charakterformen der Menschheit, die besonderen Zeitereignisse zu typischen Symbolen des Lebens selbst erhoben. Ein Wallenstein, eine Stuart, Egmont und Götz betreten ja die Bühne nicht für den Historiker und Politiker; an ihren Absichten, ihren Processen, ihrem Recht und Unrecht, wie das Alles in der Wirklichkeit gewesen, haben Zuschauer, die sich an den Schöpfungen der Kunst erfreuen wollen, kein Interesse und sie wissen sich darüber aus andern Quellen zu unterrichten. Hätte Schiller die Stuart der Geschichte dargestellt, so würde das Drama unserem Volke so unbekannt geblieben sein wie die Acten ihres Processes; die Stuart Schiller's ist es, die unter uns lebt. Mit Shakspeare verhält es sich nicht anders. Interessiren uns seine Cäsar, Antonius, Bolingbroke, Percy, Warwick nur als Staatsmänner und Feldherren, nicht vielmehr noch als bedeutende Menschen? Dasselbe gilt von Wallenstein. Er ist nicht blos ein ehrgeiziges Parteihaupt, sondern er ist dieses zugleich als Gatte, Vater, Freund, Fatalist; und indem sein Inneres von einem Punkte aus sich so nach vielen Seiten darlegt, haben wir nicht die Personification eines politischen Momentes vor uns, sondern einen wahren lebendigen Menschen. Ohne Zweifel gehört zu den Vorzügen des Schiller'schen Dramas, was Prutz seine Mängel nennt. Ihm selbst ist neulich von Hettner das Compliment gemacht, daß sein Moritz von Sachsen, sein Karl von Bourbon und zuguterletzt sein Erich der Bauernkönig nichts als moderne rhetorische Masken seien und

daß von wirklich historischem Blute nicht ein Quentchen in ihren Adern rolle [1]). Ich schließe mich Gutzkow an, der die Tendenz, zwar nicht an sich, aber weil sie sich vordrängt, den wahren Feind des wirklichen Gedeihens der ächten historischen Muse nennt. Man habe, um für die Gegenwart gewisse Sätze zu beweisen, Charaktere der Vergangenheit genommen, sie der Naivetät entkleidet, mit der sie die Handlungen verrichteten, und ihnen dafür die Kleider des Bewußtseins angezogen. Eine Folge davon, daß die Helden alle dasselbe bekennen und beweisen mußten, sei auch ihre gewaltige Aehnlichkeit gewesen. Es sind demnach Gründe genug zu der Behauptung vorhanden, daß das neue Drama gleich den andern Dichtungsgattungen, selbst wenn es mittels der modernen Tendenzen geschickt wäre, ein so mächtiger Hebel der Cultur für unsere Gegenwart zu sein, als es das classische Drama für sein Zeitalter gewesen, mit der einseitigen Richtung auf das Reale seinen Werth verringert und seine Wirkung an ein vorübergehendes Zeitinteresse geknüpft hat, weshalb man sich wieder entschließen sollte, mit den Alten und den Classikern durch die idealische Verklärung das zeitlich Wirkliche in ein ewig Wahres zu verwandeln. So nennt Aristoteles die Poesie philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte; denn die erstere stelle mehr das Allgemeine, die letztere nur das Einzelne dar [2]).

Vielleicht ist aber das deutsche Drama auch in Bezug auf Composition und Ausführung noch nicht der Schule der Alten entwachsen. Raumer's Historisches Taschenbuch von 1842 enthält eine Abhandlung über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neueren Dramatikern. Nach seiner Theorie, heißt es, würde Aristoteles verwerfen:

1) Tragödien, die mit Episoden überladen sind oder deren Stoff fast zu einem Epigramme zusammenschwindet;

2) deren Hauptperson so unschuldig und unbedeutend ist, daß sie es selbst nicht bis zu einer rechten Leidenschaft bringt, viel weniger die unserigen reinigt; oder deren angeblicher Held ein so heilloser Verbrecher ist, daß wir statt Mitleid und Furcht nur Ekel und Abscheu empfinden;

---

[1]) H. Hettner, „Das moderne Drama" (1852), S. 58.

[2]) Siehe „Poetik", Capitel 9, mit Lessing's Erläuterungen in der Dramaturgie, II, 260 fg.

3) Trauerspiele, wo mehr erzählt als gehandelt wird und wo die Fabel nur ersonnen ist, um Sitten zu zeigen oder moralische oder politische Sätze zu erweisen;

4) wo der Anfang vor dem Anfange und das Ende diesseit oder jenseit des gegebenen Endes liegt;

5) wo die Personen in Ahnungen, Gefühlen, Weissagungen ꝛc. so schwebeln und nebeln, daß sie aus Wirklichkeit und Leben in das leere, todte Nichts gerathen;

6) wo die völlig misverstandene Lehre vom Schicksale die Handelnden in Maschinen verwandelt, ja durch grund- und bodenlose Nichtswürdigkeit unter das Thier hinabwürdigt;

7) wo statt einer Verklärung des obgleich minder Schuldigen, doch Zerknirschten (wie im Oedip. Colon.) die Consequenz im Verruchten als ein Triumph bezeichnet und ein neues Verbrechen behufs der Katharsis, der Reinigung vollbracht wird;

8) wo zwar der Inhalt der Fabel eine solche Katharsis bezweckt, aber Motive und Benehmen für die Tragödie zu unedel sind, und auf das Zweite, was Aristoteles neben der Reinigung der Leidenschaft verlangt, die ἡδονή, das heißt auf Schönheit, Vergnügen und Anmuth gar keine Rücksicht genommen wird.

Dieses Schema umfaßt nicht alle Gesetze der Aristotelischen Dramaturgie, aber es wird sich Niemand der Mühe unterziehen, nur nach den angeführten unsere neueste dramatische Literatur zu zergliedern. Es ist möglich, daß die modernen Dichter in der Anlage, Motivirung und in Allem, was sonst zur Oekonomie gehört, nachdem die dramatische Form so vielfach durchgearbeitet ist, sich mit Sicherheit ihrem Instinkte überlassen durften; man könnte aber auch mehr Mängel finden, als man erwartet. Der so beliebte Einwand, daß Lessing, Schiller und Goethe auch ihre Fehler gehabt, ist in so fern nichtig, als diese Dichter eifrigst bemüht waren, die theoretischen Forderungen der Alten zu ergründen und ihnen genugzuthun, die Modernen jedoch sich nicht um Aristoteles kümmern und, wenn sie, wie Grabbe und Büchner, als Genies auftreten, die neue Ordnung der Dinge mit einer absichtlichen Verletzung der Vorschriften über die dramatische Organisation einleiten. Hettner führt es auf die blinde Verehrung Shakspeare's zurück, daß namentlich die geschichtliche Tragödie nichts als dialogisirte Scenen in chronologischer Folge gibt. „Dies Uebel", sagt er, „hat sich so tief in unsere Dichtung hineingefressen, daß selbst

unsere jüngeren Dichter hierin in erschreckender Aehnlichkeit den von ihnen sonst so bitter bekämpften Romantikern gleichen. Oder ist z. B. Gutzkow's Wullenweber nicht auch eine solche dramatisirte Historie, eine bunte Folge lose aneinander gereihter Bilder und Scenen? Oder Laube's Monaldeschi und Struensee? Oder Griepenkerl's Robespierre und Gottschall's Lambertine von Méricourt, um an Hans Köster's jämmerliche Dramatisirung des großen Kurfürsten gar nicht einmal zu erinnern?" [1]) In andern Dichtungen, namentlich im Pugatscheff, hat Gutzkow mit mehr Glück nach Einheit und Stetigkeit der Bewegung gestrebt und am wenigsten entfernten sich Mosen und Prutz von dem strengeren Style der alten Schule. Aristoteles, welcher die Verknüpfung der Thatsachen das erste und wichtigste Stück der Tragödie nannte, forderte von der Darstellung, daß sich das Ganze nach Anfang, Mittel und Ende gliedere, daß Jedes das Andere bedinge, und sah in dem größern Umfange der Handlung zwar eine Schönheit der Dichtung, doch müßte dabei die Ueberschaulichkeit nicht verloren gehen, die Einheit und Ganzheit leicht erkennbar sein [2]). Von Grabbe und Büchner erhielten wir Dramen, die solchen Ansprüchen geradezu Trotz boten. Immermann erklärt Grabbe mit Recht für den größten Schlachtenmaler. In den Hundert Tagen desselben (1831) verwandelt sich die taktische Kunst der Generale in ein lebendiges Phantasiebild. Märsche und Bivouacs, die Entwickelung der Massen, ihr schreckliches Zusammentreffen, die Verwirrung des Kampfes, das Schwanken des Sieges, die Entscheidung, das Grauen des Leichenfeldes, der entsetzliche Stillstand der Gedanken bei einer Niederlage, die traumhafte Siegestrunkenheit des todtmüden Heeres: das Alles ist mit bewundernswürdiger Leichtigkeit gezeichnet. Dafür wird aber auch nicht im mindesten auf die Darstellungskraft der Bühne und die Fassungskraft der Zuschauer Rücksicht genommen, und es ist zuletzt vielleicht doch nicht eine so große Kunst, mit ganz unbeschränkten Mitteln das sonst Unmögliche zu leisten. Ebenso hat Büchner, um die vielfachen Momente der Revolution zur Anschauung zu bringen, weder an Personen gespart, noch an eine zusammenhängende Scenenfolge gedacht. Seiner Dichtung fehlt die Abgeschlossenheit eines Gemäldes, welches, das Vorangegangene und die Auflösung

---

[1]) a. a. O., S. 43.

[2]) „Poetik", Capitel 7.

andeutend, sich mit der Entfaltung des Hauptpunktes beschäftigt. Er selbst nennt sein Werk dramatische Bilder und es besteht auch aus einzelnen Bildern, die einander behaglich in bunter Reihe folgen. Nur von Zeit zu Zeit erinnert Danton's Auftreten an den eigentlichen Gegenstand. Sein Inneres entdeckt sich mehr und mehr, doch beschränkt sich die ganze Handlung darauf, daß er anfangs aus Lebensüberdruß nicht Lust hat, sich zu vertheidigen, endlich doch zwar den Sturm seiner Beredtsamkeit entfesselt, aber von Menschen, die nicht den einfachsten Satz zu fassen fähig sind, verurtheilt wird. Danton's Schweigen und Danton's Reden sind die Facta der Fabel, alles Uebrige besteht aus Episoden. Die Robespierre von Griepenkerl und von Gottschall, welcher, nach Anklängen zu schließen, seine Studien bei Danton gemacht, sollten wirkliche Bühnenstücke sein. Sie suchten, so viel möglich, alles Bedeutende zu einem Gesammtbilde der Revolution zu vereinigen. Die Dramen sind eine Mosaikarbeit von pikanten Excerpten. Um ein glänzendes Wort der Demokratie den gehörigen Effect machen zu lassen, wird eine Scene umständlich ausgeführt; dann soll die Handlung vorrücken und nun sprechen die Personen, als ob sie einander das Compendium des Mignet vorläsen. Diese kaum in ihrer Sphäre begreiflichen Reden und Thaten müssen einem Publicum, welches keine Studien gemacht, ganz aberwitzig vorkommen. Die Girondisten sind etwas geschickter organisirt; ebenso die Lambertine, doch verwandelt sich dafür in dieser die Revolution zuletzt in ein Thränenstück aus der sentimentalen Erotik. Nach Aristoteles soll in der Handlung Alles mit Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit auf- und auseinander folgen. Wie abenteuerlich sind aber die Motive und alle Situationen in Freytag's Valentine! Hebbel's Dramen haben eine einfache Fabel, doch bemühen sich seine verschrobenen Helden durch eine gesuchte Unnatur im Denken und Handeln Bewunderung zu erregen. Den Mangel an Consequenz rechnet J. Schmidt zu Gutzkow's charakteristischen Eigenheiten. In Richard Savage erscheint die Kälte der Mutter gegen den Sohn das ganze Drama hindurch als eine Verirrung der Natur, wie sie bei dem Weltsinn der höheren Stände wol denkbar ist; zuletzt erfahren wir plötzlich, daß die Mutter sich deshalb nicht zu ihrem Sohne bekannt, weil sie ihn habe todt glauben müssen, und davon abgesehen, daß dies nachgeholte Motiv wie eine erdichtete Entschuldigung aussieht, vernichtet das Drama seine Wirkung, indem man nicht mehr ein Naturspiel von psychologischem Interesse, sondern ein bloßes Misverständniß die

Ursache der tragischen Vorgänge ist. Im Dreizehnten November müßten stärkere Gründe es zu einer Nothwendigkeit machen, daß der Lebensmüde das Pistol nicht gegen sich selbst richtet, sondern auf sein Bild im Spiegel schießt. In Mosenthal's Deborah halten die Heldin und ihr Geliebter mit einer naheliegenden Frage zurück, und dies zu wenig motivirte Schweigen soll der tragische Wendepunkt des Dramas sein. Joseph läßt es zu, daß man der Deborah Geld bietet, damit sie ihm entsagt, weil er überzeugt ist, sie nimmt es nicht, und Denen, die sie verachten, einen Beweis von der Hoheit und Schönheit ihrer Seele geben will. Ein Taugenichts, der das Geschäft besorgt, bringt die Nachricht, daß Deborah abgefunden sei. Die Liebenden sehen einander noch. Ihm läßt der Schmerz keine Zeit zu der Frage, ob sie wirklich das Geld genommen, und trotz seines früheren Glaubens an sie zweifelt er nicht daran; Deborah wieder ist entsetzt, als sie hört, was man ihr zugetraut, und fragt nicht, ob ein so erniedrigendes Anerbieten wirklich von ihm ausgegangen. Offenbar ist dieses seltsame Benehmen durch die Heftigkeit der Affecte nicht genügend motivirt. Doch breche ich hier ab. Wie viel hat eine Monographie, die gründlich sein wollte, zu erörtern, wenn man das moderne Drama nach jenen Aristotelischen Gesichtspunkten durchmustert. Nur in zwei Beziehungen will ich die Vergleichung fortsetzen. Man bezeichnet es als einen Fortschritt, daß die Schicksalsidee aus dem Gebrauch gekommen ist und daß das Naturschöne wieder an die Stelle des Kunstschönen tritt, was mit dem Siege der Tendenz über den Idealismus zusammenhängt. Dies verdient eine ernste Erwägung und ich wünsche, es möchte mir gelingen, Dinge von solcher Wichtigkeit, wenn nicht mit überzeugender Klarheit auseinanderzusetzen, wenigstens Andern zu einer gründlicheren Behandlung ans Herz zu legen.

Begriffe, mit denen der Schematismus verschiedene Geistesepochen bezeichnet, werden leicht beliebt und man fragt sich nicht, ob wirklich in dem angenommenen Punkte ein Gegensatz vorhanden ist. Herder und Goethe sollen, wie ich an seinem Orte angemerkt [1]), den Satz aufgestellt haben, daß in dem neueren Drama das Innere des Menschen selbst die Quelle seiner Schicksale sei, während in dem antiken es eine äußere Macht gewesen.

---

[1]) II, 162 — 164.

Diese Ansicht, mit der das Alterthum beseitigt wird, findet man nun überall; ich will sie mit den Worten eines der jüngsten Kritiker hersetzen. „Die antike Tragödie ruht auf dem Glauben und auf der Voraussetzung des Schicksals, in der modernen macht sich Jeder selbst sein Schicksal. Hier ist Jeder seines Glückes Schmied. Daher ruht bei den Alten das Hauptgewicht der Tragik in der vom Schicksal vorbereiteten und bedingten Handlung. Diese ist nach allen Seiten hin zu entfalten; die einzelnen Charaktere kommen dabei nur in so weit in Betracht, als es gilt, den subjectiven Eindruck, die Art und Weise der Einwirkung des Schicksals auf den Menschen darzustellen. Die moderne Tragödie dagegen ist wesentlich Charaktertragödie. In ihr liegt aller Nachdruck auf den Charakteren. Aus ihnen selbst, aus ihrer Natur und ihrer Geschichte entwickelt sich der Grund und die Nothwendigkeit des tragischen Knotens.“ [1]) Es ist bereits von mir erwähnt, daß das Schicksal, welches in der antiken Tragödie herumspuken soll, von einem namhaften Philologen für eine Erfindung Schiller's erklärt werden konnte, daß wenigstens in den reiferen Dramen keineswegs die innere Motivirung fehlt, da es mit den Charakteren, den Leidenschaften und Handlungen der Personen in causalem Zusammenhange steht; ich will nun, um die völlige Unhaltbarkeit einer solchen Voraussetzung zu erweisen, noch anführen, was Aristoteles hierüber gesagt hat. Dabei werde ich von einigen Sätzen, die ich schon bei der Kritik der Schiller'schen Dramen entwickelt, hier nochmals Gebrauch machen müssen. Aristoteles spricht in der Poetik nirgends geradezu von dem Schicksale als der Macht, welche das ewig Nothwendige der subjectiven Willkür des Menschen entgegenstellt, sondern er versteht unter den Schicksalen immer zunächst die Begegnisse selbst. Da heißt es nun im sechsten Capitel: Es muß zwei Grundursachen geben, aus denen die Handlungen entspringen, die Gedanken (Ansichten) und den Charakter, und diese sind es, durch welche Jedermann glücklich oder unglücklich wird. Hieraus ist doch ersichtlich genug, daß auch nach Aristoteles' Meinung Jeder seines Glückes Schmied ist. Dieser Spruch ist aber einer ergänzenden Erklärung bedürftig, wenn er wirklich wahr sein soll. Das geschichtliche und das alltägliche Leben lehrt uns, daß

---

[1]) H. Hettner, „Die romantische Schule in ihrem innern Zusammenhange mit Goethe und Schiller“ (1850), S. 105.

unsere Handlungen, wie wir als Wesen der Sinnenwelt ja stets unter gegebenen Umständen handeln, oft von unvorhergesehenen, folgenreichen Ereignissen durchkreuzt werden, daß diese als zweiter Factor neben unseren Handlungen an unserem Glücke mitschmieden. Gleichwol bleibt der Mensch der Schöpfer seines Schicksals, wenn die günstige oder feindselige Einwirkung solcher Ereignisse, wie es in der Welt des tragischen Dichters sein soll, mit dem moralischen Werth seiner Handlungen und seines Charakters zusammenstimmt. Zu rechter Zeit erhebt sich ein Sturm auf dem Vierwaldstädtersee; der Befreier der Schweiz wird seiner Banden ledig und an Geßler schickt der Tod seinen Mahnboten. Dieser mitspielenden Umstände kann kein Drama entbehren. Zu den beiden Verirrungen neuerer Dichter, daß sie hierbei das Wunderbare und Unglaubliche suchen oder in das Fatalistische verfallen, hat Aristoteles am wenigsten Anlaß gegeben. Er fordert (Cap. 11), daß Zufälle, welche in die Handlung eingreifen und den Glückswechsel vermitteln helfen, mit Nothwendigkeit, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit eintreten. Er fordert ferner (Cap. 15 und 24.), daß die Lösung einer Fabel durch die Fabel selbst herbeigeführt werden müsse, nicht durch die Erscheinung übermenschlicher Wesen. In den Tragödien dürfe zwar geschehen, was Verwunderung erregt (das Ungewöhnliche), aber Undenkbares (das Wunderbare) gehöre in das Epos hinein und könne nur in den Theilen der Sage beibehalten werden, welche vor der eigentlichen Handlung des Dramas liegen. Auch Aristoteles macht also das Schicksal des Helden von seinem Charakter abhängig, und auf den Einklang Beider führt er, was ganz richtig ist, (Cap. 13) die tragische Versöhnung und die Schönheit des Eindruckes zurück. Wenn die griechische Tragödie ihre Helden gern aus den Geschlechtern nahm, welche das Schicksal gleichsam gezeichnet hatte, so herrschten in diesen Geschlechtern eben auch die wildesten Leidenschaften, und die Schicksalstragödie der Alten war in der That eine Charaktertragödie.

Das zweite, schon in der classischen Periode verbreitete Vorurtheil, daß die Griechen alles Gewicht auf die Handlung gelegt und die Charaktere mit Gleichgültigkeit betrachtet, ist ebenfalls nur aus einem Misverständniß des Aristoteles hervorgegangen. Es gab nämlich schon im Alterthum neben den Dramen, die eine Handlung entfalteten, auch solche, welche bloße Charaktergemälde waren und sich dann namentlich durch die Schaustellung ungewöhnlicher Individualitäten auszeichnen wollten. Auch

die Maler theilten sich: Zeuxis legte in seine Gestalten das symbolisch Ideale, Polygnotus dagegen den Reiz des Charakteristischen. Nun erklärt sich Aristoteles (Cap. 6) gegen alle Dramen, welche bloße Charaktergemälde ohne eine Handlung und Fabel sind; es sei undramatisch, wenn Jemand nur charakterschildernde Reden, wohlgeschaffene Gespräche und geistreiche Gedanken vortrage; alle Anfänger pflegten, da dies das Leichtere sei, es früher im sprachlichen Ausdruck und in der Charakterschilderung zu einiger Vollendung zu bringen, als in der Composition der Fabel. Ein Drama als solches könne der Handlung nicht entbehren und eher dürfte den Helden das charakteristisch Individuelle fehlen. Den Charakter also, aus welchem nach dem oben angeführten Satze die Handlungen und das Geschick des Helden fließen, hielt Aristoteles gewiß für keine Nebensache. Aber daß dieser Charakter durch ungewöhnliche Besonderheiten interessant wäre, schien ihm kein Ersatz für den Mangel einer Handlung, und wer wollte ihm nicht hierin beistimmen?

Die Schicksalsidee ist nichts Anderes als die Idee der teleologischen Weltordnung, verbunden mit dem Bewußtsein, daß die Gottheit selbst es ist, welche mit Maß und Wage über den irdischen Dingen wacht. Ein wahrer Unterschied des modernen und des antiken Dramas liegt darin, daß die Weltordnung bei den Neueren nur als ein sittlich-ästhetischer Begriff eintritt, wo es bei den frommen Heiden das Amt der Götter war, sie aufrecht zu halten. Diesen religiösen Sinn hat man, durch die Ausartung des Fatalismus unterstützt, glücklich aus dem modernen Drama ausgemerzt. Unumstößlich ist aber die mit der Teleologie zusammenhängende Forderung der tragischen Versöhnung. Gewiß bedarf es keines Beweises, daß der schwere Ernst des Lebens, wie er aus dem Widerspruche des uns eingeborenen Wohlgefallens an dem Vollkommenen und aus der Wahrnehmung so vieler moralischer und physischer Gebrechen hervorgeht, durch die Bilder der Kunst in eine tiefe Heiterkeit und Befriedigung des Geistes aufgelöst werden soll. Was wäre uns die Poesie, wenn sie jene Mängel nur fühlbarer machen wollte? Man nenne das Bedürfniß einer solchen Versöhnung nicht Religion, es ergibt sich ja schon aus dem Sinne für das Gerechte, Vernünftige, Schöne. Diejenige Welt, in welcher der Dichter die Macht hat, zu binden und zu lösen, zu nehmen und zu geben, soll keine Wünsche, die der göttlichen Sehnsucht nach dem Vollkommenen entspringen, unbefriedigt lassen. Wie selten bedienen sich die neueren Dramatiker

dieses hohen Vorzuges! Während man in der classischen Periode nicht müde ward, die Gesetze der tragischen Versöhnung zu untersuchen und nur in Folge einer irrigen Auffassung, nicht aus Sorglosigkeit gegen sie fehlte, zeugt der größte Theil der modernen Dramen gerade in dieser Hinsicht von einer verderblichen Leichtfertigkeit und nicht Wenige suchten absichtlich durch einen herben Ausgang Aufsehen zu machen. Die moderne Kritik ist den alten Grundsätzen treuer geblieben als die Dichtkunst; sie hat sich durch die vortrefflichen Charakterschilderungen in Hebbel's oder Gutzkow's Dramen nicht verführen lassen, von der Forderung einer versöhnenden Auflösung abzusehen; sie rühmt den modernen Geist in den Dramen ihrer Günstlinge, macht es dann aber wie jener römische Feldherr, der seinen siegreichen, doch ungehorsamen Sohn bekränzte und enthaupten ließ. Es ist z. B. ganz gewöhnlich, daß man Gutzkow erst in einer Einleitung als den Reformator unseres Dramas preist und dann seine Werke Stück für Stück verurtheilt [1]). Der einzige Pugatscheff entgeht diesem Schicksale und aus keinem andern Grunde, als weil die Fabel hier zu einem richtigen Abschlusse gelangt ist. Das Meiste, was man an dem modernen Drama aussetzt, bestätigt den Satz des Aristoteles, daß Handlung und Fabel im Drama das Erste, die Charaktere das Zweite sind, und die Seele der tragischen Fabel ist die Versöhnung. Ich will, um die Folgen des Abfalles von diesem Gesetze der antiken Kunst zu erweisen, einige moderne Dramen durchgehen; vielleicht wirft man mir dabei vor, daß ich mehr thue, als mir nach dem Titel meines Buches erlaubt war, vielleicht erkennt auch Mancher darin meinen guten Willen, etwas mehr zu thun, als ich verbunden bin.

Bei Lessing und Schiller ist davon die Rede gewesen, daß sie, im Anschluß an Aristoteles' Bestimmungen über die Charaktere (Cap. 15), es der wahrhaft tragischen Sühne und Rührung zuwider fanden, wenn das Drama Helden aufstelle, die sich uns durch unwürdige Verschuldungen entfremden, da ihr Untergang nichts Erhebendes habe, sondern im Gegentheil die Vorstellungen von der Schwäche der menschlichen Natur höchstens ein gemeines Mitleiden erwecken. Gegen dieses Gesetz verstoßen viele Dramen und zu dem einen Fehler gesellen sich gewöhnlich noch andere.

---

[1]) Siehe den Aufsatz über das neue deutsche Drama in Brockhaus' „Gegenwart", VII, (1852), 5 fg.

Man hat es Prutz zum Vorwurf gemacht, daß er im Karl von Bourbon, um dem Drama eine moderne Tendenz zu geben, des Herzogs Schuld nicht in die Verletzung der Lehnspflicht, sondern in den Verrath am Vaterlande gesetzt, was in die Begebenheiten einen Anachronismus bringe. Allerdings wird der französische König erst zuletzt mit dem Vaterlande identificirt, während er vorher nur als persönlicher Gegner des Herzogs, kaum als Lehnsherr auftritt, und ebenso ist, bis es zum Bruche kommt, nirgends darauf hingedeutet, was der Herzog und das Vaterland einander sind oder sein sollten. Das Vaterland nimmt plötzlich des Königs faule Sache auf sich und maßt sich die Entscheidung an. Zu dem historischen Anachronismus und dem Mangel an dramatischer Einheit kommt noch Anderes. Es ist schwer zu begreifen, wie des Herzogs Verlobte bei ihrer Unbedeutendheit plötzlich als die Sachwalterin Frankreichs auftreten, ihn bestürmen und endlich gar vergiften darf. Gründlich zerstört sich jedoch die Dichtung durch folgenden Umstand. Prutz läßt aus übel angebrachtem Patriotismus seinen Helden für den Verrath mit der größten Verachtung behandeln, und der Herzog, welcher nur auf dem Schlachtfelde Lorbeeren von zweifelhaftem Werthe erringt, hat sonst keine jener großen Eigenschaften, durch die uns Wallenstein, trotzdem daß er ebenso gesunken ist, Achtung und Theilnahme einflößt. Er stirbt mit dem Brandmale seiner Schuld, in der wir nach des Dichters Absicht ein Capitalverbrechen erkennen sollen; er entsagt erst der Verfolgung seiner Rachepläne, als er das Gift getrunken, und wenn ihm, wie die letzte Zeile des Dramas behauptet, Frankreich vergibt, so möchte doch wol in dieser durch eine unberufene Hand vollzogenen Hinrichtung, welche weiteren Verbrechen vorbeugen soll, keine andere Versöhnung liegen als die, daß man die Todten ruhen läßt. Das ganze Gedicht zeigt die Unreife eines ersten Versuches. — Der Einfall, Erich XIV. zum Träger der volksfreundlichen Monarchie zu machen, war ebenfalls nicht glücklich. Es flößt uns kein Vertrauen ein, daß er seine Laufbahn ohne den Segen des Vaters betritt, der ihn selbst nicht als recht legitim betrachtete. Er sucht seine Halbbrüder aus den Herzogthümern zu verdrängen, die ihnen der Vater im Testamente bestimmt. Die Vernichtung der Rechte des Adels entbehrt jedes gesetzlichen Grundes. Den jüngeren Bruder, welcher das Todesurtheil eines älteren unterschreiben soll, bringt er durch Drohungen um seinen Verstand, beim Ringen mit dem wahnwitzig gewordenen Knaben gar ums Leben. Alle diese Frevel krönt er

durch das Blutbad, welches die Bauern selbst ihm abwendig macht. Ein solcher Held ist unrettbar verloren. Zwar verkündigt er in einer Vision, die an den Schluß des Egmont erinnert, dem Vaterlande eine schöne Zukunft, doch weder das Drama noch die Geschichte geben uns die Ueberzeugung, daß Erich's Tyrannei und mörderische Justiz dazu ein nothwendiges Mittel gewesen; nur der Wahnsinn macht solche Unthaten begreiflich, aber auch so ist der König kein tragischer Held. — Moritz von Sachsen halte ich für das gelungenste Werk des Dichters und ich erkläre mich namentlich in Betreff des teleologischen Momentes gern befriedigt, da die Resignation des Kaisers mit ihren gehaltvollen Beziehungen einen schönen Eindruck macht und der Untergang des Helden selbst in Hoffnungen für Deutschland ausläuft, die einen besseren Grund hatten als Erich's Vision. Die liberale Kritik tadelt an dem Drama die unbestimmte Fassung der Idee der Volksfreiheit, die Anwendung der modernen Tendenz auf eine ganz andere Zeit und den Mangel an Einheit [1]. — Von Gutzkow's Dramen gehört Uriel Acosta hierher. Dieser, ein Lessing des Judenthums, bringt durch seine Skepsis die Altgläubigen gegen sich in Aufruhr. Er vertheidigt seine Religionsphilosophie gegen Gründe, aber man weiß ihn anders zu fassen. Die Noth seiner alten Mutter, der Verlust einer reichen Geliebten sollen ihn zahm machen. Es kann verzeihlich sein, daß der Mensch bei solchen Prüfungen nachgibt, aber er hört auf ein Held zu sein. Uriel verleugnet seine Ueberzeugungen; er unterzieht sich in der Synagoge der schimpflichsten Buße und läßt sich mit Füßen treten. Man denke sich, Uriel hätte nun seine Absicht erreicht, die Judith und ihr schönes Geld erhalten; wen möchte nicht der niedrige Sinn bei diesem Handel mit der Wahrheit empören! Steht es aber besser um den Werth des Helden, wenn ihm nun der Lohn für seinen Verrath entrissen wird? Uriel hört, daß seine Mutter todt ist, daß Judith, um den Bankrott ihres Vaters abzuwenden, ihre Hand einem Andern gibt. Jetzt, da nichts mehr zu gewinnen und zu verlieren ist, wird er auf einmal wieder ein Held. Er nimmt seinen Widerruf zurück. Judith vergiftet sich wegen ihrer Untreue an Uriel und aus Abscheu vor ihrem Gatten; Friede mit diesem Opfer der kindlichen Liebe. Der Renegat erschießt sich; der Gedanke an seine Schwäche und Schande mischt sich in das Mitleid, und wer bedauert nicht, daß

---

[1] „Gegenwart", a. a. O., VII, 16.

die Wahrheit keinen besseren Kämpfer fand als diesen Uriel, der weder das Herz hatte, sie zu vertheidigen, noch selbst in seinem Inneren recht an sie glaubte und mitunter sogar den Werth des Denkens überhaupt bezweifelte. — In Laube's Monaldeschi finden sich einige fatalistische Reminiscenzen. Der Held gehört zu der Familie der Sture, „deren Jeder ein auffallend tragisches Schicksal hatte." Er meint, daß „des Menschen Thaten aus verborgenem Schooße kommen, das Denken nicht ihre Mutter, nur ihre Amme sei". Auch die Königin Christine theilt Wallenstein's Ansicht, daß „Jeden, der eigen ist und denkt und fühlt, die eigene Nothwendigkeit leite und bis zum Tode treibe". Monaldeschi, der Günstling der Königin, sucht diese vergebens von der Abdankung zurückzuhalten. Sie verläßt Schweden. Er begleitet sie auf ihren Reisen. Nach seiner Meinung beruht das Glück des Landes auf Christinens Rückkehr und Verheirathung mit ihrem Vetter Karl Gustav. Da keine Gründe fruchten, will er sie durch bestochene Schiffer den Schweden ausliefern. Für diese Verrätherei bestraft ihn die Exkönigin, zugleich durch Eifersucht gereizt, mit dem Tode, indem sie durch ihr reservirtes Hoheitsrecht dazu befugt zu sein behauptet. Welchen Eindruck macht dieser Ausgang? Monaldeschi spielte zu lange den flachen Glücksritter und wir werden viel zu spät mit seinen Absichten bekannt. Die Hinterlist, deren er sich zuletzt bediente, war kleinlich und eine Gewaltthätigkeit. Er verdiente eine Lection, doch für diesen grausamen Untergang war er zu unbedeutend und seine Schuld zu klein. Nicht das gerechte Verhängniß der Tragödie bestimmte sein Loos, sondern er unterlag der gereizten Eitelkeit eines eigensinnigen, verworrenen Weibes. Auf beiden Seiten mehr Abenteuerlichkeit als Größe, auf beiden Seiten Unrecht, endlich ein Justizmord aus persönlicher Rachsucht und keine Wirkung als die Steigerung des Verdrusses über die Tochter eines so großen Vaters: wie sollte dies Schauspiel uns wol den heiligen Gang der tragischen Nothwendigkeit zeigen?

Es gibt noch andere Dramen, in denen das Mitleid dadurch seine tragische Tiefe verliert, daß sich in dasselbe das Gefühl der Geringschätzung mischt, weil die Helden entweder zu sehr gesunken sind, oder überhaupt keinen gehaltvollen Charakter haben. Auch einige Dichtungen von Hebbel leiden an diesem Fehler, doch ist es passender, dieselben in einem andern Abschnitte zu behandeln. Es mögen jetzt einige Beispiele von der entgegengesetzten Verir-

rung folgen, daß der Held an seinem Schicksale unschuldig ist und nur das Opfer der Bosheit oder kleinlicher Umtriebe wird; auch in diesem Falle kann von einer tragischen Versöhnung nicht die Rede sein, da ein solcher Gang der Dinge mit dem Glauben an die Gerechtigkeit der Weltordnung in Widerspruch steht. Gutzkow's Patkul ist nichts als eine traurige Henkergeschichte. Nur der Umstand, daß Friedrich August den Drohungen der Schweden nachgeben muß und allerdings auch seinem Nebenbuhler in einer Herzenssache nicht hold ist, bringt den russischen Gesandten auf den Königstein. Doch der Commandant erhält den Befehl zur Freilassung Patkul's und es scheint, daß der Unschuldige mit dem bloßen Schrecken davonkommen wird. Nun will aber der Commandant bei dem Geschäfte etwas verdienen. Er fordert 10,000 Dukaten. Nicht aus Geiz, jedoch aus einer sehr unzeitigen Entrüstung über diese Unverschämtheit bietet Patkul ihm die Hälfte. Darüber vergeht die Zeit und Patkul fällt in die Hände seiner erbitterten Feinde. Mit dem neuen Motive fing eigentlich ein neues Drama an. Die zu späte Bewilligung der ganzen Summe führte Patkul's schrecklichen Tod herbei, aber sie ist keine tragische Schuld, und sein begeisterter Abschied von Livland, welcher nichts weiter bewirkt, als daß sich ein junger Landsmann Patkul's in gleicher patriotischer Ekstase erschießt, ist bei diesen jammervollen Scenen ein schlechter Trost. — Laube's Struensee zeugt gewiß von einem vielfach geübten Talente und doch zerstört der Schluß den günstigen Eindruck. Bis in die letzten Scenen hinein ist nicht nur der moralische Sieg auf Struensee's Seite, sondern auch der Gang der Begebenheiten läßt ein gutes Ende erwarten. Wodurch verschuldet er seinen Fall? Man verleitet die Königin durch einen elenden Betrug, ihn anzuklagen. Die gemeine Intrigue konnte sich keine fünf Minuten behaupten, aber inzwischen läßt ein Nebenbuhler, dessen Rachsucht wenig oder nichts mit Struensee's politischer Stellung und Absicht zu thun hatte, ihn meuchlerisch erschießen. Ein kühler Lobspruch an der Leiche kann uns nicht von der bitteren Empfindung über den gelungenen Theaterstreich der Beschränktheit und der Bosheit befreien. Der Struensee von Michael Beer übertrifft Laube's Drama an idealischer Haltung, darf aber wegen der vielen Entlehnungen kaum für ein selbständiges Werk gelten. Struensee spielt bald den kühnen Wallenstein, bald den sorglos sichern Egmont, bald den weichen Tasso. Ranzau ist sein Oranien und Antonio. In Juliane, des Königs Mutter, kehren Isabeau und Elisabeth wieder. Bei Beer ist Struensee ebenso schuld-

los wie bei Laube; selbst seine Neigung zur Königin bleibt in den Grenzen der Platonischen Sympathie. Er verschmäht es, aus dem Kerker zu fliehen, weil er nicht leben kann, wenn Karoline Mathilde unglücklich ist. Mit diesem mehr zarten als großen Motiv beschränkt die Tragödie ihren Eindruck auf die sentimentale Rührung. — Griepenkerl hat in seinen Girondisten eines der besten Themen aus der Revolution gewählt. Es ist ihm gelungen, seine Helden mit so viel Kraft auszustatten, daß sie zuletzt als Sieger über Zeit und Tod dastehen. Gleichwol verletzt uns ihr Untergang in dem Drama weit mehr als in der Geschichte. Der Dichter hat es nämlich nicht geltend gemacht, daß sie von dem edeln Irrthume ausgegangen, sie dürften zur Erreichung ihres Zweckes die Volksmasse entfesseln, deren Blindheit und Leidenschaftlichkeit ihnen selbst jetzt verderblich wird, sondern sie fallen als völlig schuldlose Opfer der Blutsäufer. Die Revolution ist auch hier nur als Thatsache da; man sieht nicht Ursache, nicht Ziel, so daß etwa die Zuversicht zu der Zweckmäßigkeit des Ganzen uns mit einem solchen empörenden Intermezzo aussöhnte. Welcher Dichter möchte wol zu einer Tragödie die Fabel nehmen, daß unschuldige und edle Personen in eine Räuberhöhle gerathen und da von der verwahrlosten und betrunkenen Horde geköpft werden? Die Girondisten geben uns ein solches Schauspiel. — Adolf Böttger hat seine Agnes Bernauer ein dramatisches Gedicht genannt und in diesem bescheideneren Titel liegt vielleicht das Zugeständniß wesentlicher Mängel. Es handelt sich auch hier nur um den rohen Gegensatz der Unschuld und der Bosheit. Der alte Herzog Ernst von Baiern läßt seinen Sohn Albrecht zum Turniere einladen und, als er kommt, aus den Schranken weisen, weil er durch die Verheirathung mit der Tochter eines Baders den Rechten des Adels entsagt habe. Diese Beschimpfung macht Albrecht nur trotziger. Des Herzogs Kanzler besucht darauf, scheinbar als Friedensbote, das junge Paar. Durch die Lüge, daß in München eine Empörung ausgebrochen sei und der Herzog den Sohn um Beistand bitte, entfernt er Albrecht und hat nun Gelegenheit, die schutzlose Agnes mit unzüchtigen Anträgen zu bestürmen. Als sie auch im Gefängniß nicht nachgibt, läßt er sie in die Donau stürzen. Albrecht kommt zurück und liefert den Verräther der Rache des Volkes aus. Der Kanzler hatte nicht ganz ohne Auftrag gehandelt; doch war des Herzogs Meinung und Wille gewesen, daß Agnes nur ins Kloster gebracht werden sollte. Obgleich nun diese Schandthaten das Werk eines

36 *

niedrigen Bösewichts sind, der, um uns in einem recht glänzenden Schwarz zu erscheinen, die Menschennatur armselig nennt, weil man selbst in der Bosheit nur ein Stümper sei, meint doch der alte Herzog, indem er für Agnes das Begräbniß einer legitimen Fürstin anordnet:

> Nicht ich, mein Sohn, des Schicksals dunkle Macht
> Brach deine Rose — rechte mit den Sternen!

Eine Schicksalsmacht, die mit der Nichtswürdigkeit Hand in Hand geht und den Mord durch ein stattliches Begräbniß gutmacht, ist in der That dunkel genug, aber das allgemeinere Behagen an Kotzebue'scher Tragik hat diesem Drama, welches auch in der Form nur eine scenische Historie ist, doch die Ehre mehrer Auflagen verschafft. — Derselbe Stoff ist von Hebbel behandelt. Dieses Dichters Auflösungen, sagt man, sind oft schlimmer als die grellsten Dissonanzen, und seine Agnes Bernauerin (1855) ist wol ein Beleg dazu. Herzog Ernst rechtfertigt nämlich die Ermordung der Agnes. Er beweist Albrecht, daß seine Verbindung mit einer nicht ebenbürtigen Gattin eine Empörung gegen göttliche und menschliche Ordnung gewesen. Die lebende Gemahlin seines Sohnes habe er nicht anerkennen dürfen, aber die Witwe (?!) wolle er selbst bestatten und ihr Andenken durch einen feierlichen Todtendienst für ewige Zeiten erhalten. Es ist also hier von dem Dichter das Gesetz der Politik gegen die natürlichen Rechte des Menschen in Schutz genommen. Sollen wir aber wirklich darin, daß Staatsinteressen die Ehe schließen und lösen, nicht eine Unvollkommenheit der Zustände, sondern ein Gebot Dessen sehen, vor welchem in allen Ständen nur der Mensch etwas gilt, und bestimmt uns nicht, wenn und wo sich solche Dinge ereignet haben, ein richtiges Gefühl, auf die Seite der Natur zu treten? Ein Fürst, der nach den subjectiven Grundsätzen seines Standes und aus Leidenschaft eine ihm aufgedrungene Schwiegertochter bei Seite schafft, ist gewiß erträglicher als dieser berechnende Landesvater, welcher den Codex der Staatsmoral für die göttliche Ordnung ausgibt und aus Tugend einen Mord befiehlt. Wir wollen auch in Agnes lieber das bedauernswürdige Opfer einer Gewaltthätigkeit sehen, als zu ihrem Unglücke den Schimpf hinzufügen, daß ihre und Albrecht's Liebe nur eine kindische Thorheit gewesen. Welche klägliche Rolle spielt Albrecht am Schlusse des Dramas! Der Vater belehrt ihn über die höheren Pflichten der Staatsmoral; der junge Herzog fängt an zu begreifen und

das Bild der holden Agnes wird bald nur ein häßlicher Rostflecken auf seinem blanken Schilde sein.

In den beiden Fällen, die ich bis jetzt erläutert und mit Beispielen belegt habe, war nicht einmal das rechte Verhältniß von Schuld und Sühne beachtet. Der Gesichtspunkt der moralischen Abrechnung erschöpft nicht das Moment der tragischen Versöhnung, aber er bezeichnet die erste, am nächsten liegende Bedingung. Einmal setzte der Mangel an sittlicher Größe die Helden zu sehr herab. Während die Auflösung in diesem Falle nur dann befriedigen kann, wenn der Schuldige durch den besseren Gehalt seines Wesens sich zur Anerkennung des ewig Nothwendigen zu erheben fähig bleibt, durch den Sieg über die subjectiven Interessen seiner Leidenschaft in uns den Glauben an die Würde unseres Geschlechtes herstellt, sollte nur der Anblick des Unglücks uns zum Mitleiden, das Mitleid zur Nachsicht mit den Vergehungen und Schwächen bewegen, und an Helden, die nichts mehr als Verzeihung beanspruchen, können wir uns nicht erheben. In dem andern Falle, wenn durch die Gewalt willkürlich festgesetzter Ordnungen der Gesellschaft oder gar durch die Uebermacht ihrer verderbten Mitglieder einem Schuldlosen ein unverdientes Geschick bereitet wird, hadert unsere Gerechtigkeit fordernde Vernunft mit der Vorsehung, besonders wenn das Drama es nicht einmal außer Zweifel setzt, daß eine zu reineren Lebensformen fortstrebende Gesammtheit durch die Aufopferung des Einzelnen gefördert wird. Auch zu dem wunderlichen dritten Falle, daß nämlich dieselbe Handlung in der Auffassung des Dichters zugleich vernünftig und sträflich erscheint, fehlt es, worauf ich schon oben hindeutete, nicht an einem Beispiele. Alfred Meißner entwickelte in seinen lyrischen Gedichten (1845) die beliebtesten Ideen der Communisten und pries die moderne Religion der freien Vernunft. In seinem Weibe des Urias erhebt sich David nach seinem tiefen Falle, aber nicht zu dem Bekenntniß: Ich habe gesündigt wider den Herrn! sondern um die Pfaffen zu zermalmen, die ihn zur Buße gezwungen. Zu einer neuen Religion schickt sich eine neue Moral. In Reginald oder die Welt des Geldes liegen die Ansätze zu derselben, doch hat Meißner nicht den Muth gehabt, sie durchzuführen. Reginald verliert sein Vermögen und damit die Aussicht zu einer politischen Stellung, für die ihn Talente, Neigung und Ehrgeiz bestimmt haben. Sein Freund Glendower, ein vollendeter Egoist, redet ihm zu, sich durch Vermählung mit der reichsten Erbin Englands, die ihn liebe, aufzuhelfen.

Reginald gehorcht. Er verläßt Clarisse, eine Sängerin, mit der er sich verlobt hatte, obgleich sie sich bereit erklärt, seine Armuth mit ihm zu theilen, und die Schätze seiner Frau machen ihn zu einem mächtigen Parteihaupte. Reginald wird jedoch nicht glücklich. Es gelingt ihm nicht einmal, für die herzliche Liebe seiner Frau dankbar zu sein, weil er die Verlassene, die sich inzwischen durch eine reiche Heirath und durch die Störung seines Hausfriedens gerächt, nicht vergessen kann. Hat der „Frevel an dem Heiligen" ihm schon keinen Segen gebracht, so fällt ihm nun noch eine große Erbschaft zu, und es war also nicht einmal nöthig, daß er seine Neigung dem Gelde opferte. Clarisse wird Witwe. Seine ganze Leidenschaft entbrennt von Neuem und er haßt seine Frau als die Ursache seines Unglücks. Freche Beleidigungen führen ihren Tod herbei. Nun fühlt er sich vernichtet. Er wirft Ehre und Reichthum von sich. Seine Seele lechzt nur nach einer Genugthuung für die Ermordete. Er erschießt Glendower, der ihm eine so gewissenlose Moral eingeimpft, und sich selbst. Sollte man nun nicht glauben, daß ein Drama, in welchem Ehre, Pflicht und Liebe den Sieg behalten, die Unzulänglichkeit des Reichthums nachgewiesen und der Mammonsdienst als eine unselige Verblendung dargestellt ist, die Verwickelung mit einer völlig befriedigenden Lösung abschließt? Gleichwol, glaube ich, war der Dichter nicht ganz berechtigt, auf diejenigen Kritiker böse zu sein, nach deren Ansicht das Drama „Empörung und Indignation" hervorrufe. Es gilt nämlich eben Das, was der Ausgang straft, bis zu den letzten Scenen hin, für das Rechte. So hielt einmal Bellerophon bei Euripides eine Lobrede auf den Reichthum; alles Familienglück sei gegen ihn nichts werth und selbst die goldene Aphrodite verdiene nur, wenn sie den Glanz des Goldes habe, die Liebe der Menschen. Die Zuhörer erhoben ein großes Geschrei und wollten für diese Lehren den Schauspieler wie den Dichter steinigen. Da sprang Euripides vor und rief: Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch danach ergehen! [1]) Vielleicht hatte Bellerophon dem Euripides aus der Seele gesprochen und es war das Ende dann nur aus Scheu vor der öffentlichen Meinung zum Correctiv geworden; vielleicht hatte der Dichter die Sache auch nur ungeschickt angelegt. Bei Meißner kann man ebenfalls nach Belieben das Eine oder das Andere an-

[1]) A. W. v. Schlegel, „Vorlesungen" (1809), I, 211.

nehmen. Sein Glendower, welchem Alles, was sonst für ehrenvoll und heilig gilt, gegen den eigenen Vortheil eine Seifenblase ist, vertheidigt das System des Eigennutzes das ganze Drama hindurch mit einer solchen Ueberlegenheit, daß er offenbar den Dichter auf seiner Seite hat, und wenn er zuletzt todtgeschossen wird, so sieht dies weniger nach einer Verurtheilung jenes Systemes aus, als nach einem Unrecht, das ihm geschieht. Ferner zeigt der Plan des Dramas, daß Glendower's Grundsätze eigentlich bestätigt werden sollten; denn so abscheulich man dieselben finden mag, es war ein Fall aufgestellt, in dem er Recht hatte. Sollte nämlich wirklich die Schändlichkeit eines solchen Treubruchs um der Carrière willen deutlich hervortreten, so würde gewiß die verlassene Geliebte, wie die Marie in Goethe's Clavigo, mit den liebenswürdigsten Eigenschaften ausgestattet sein, dagegen die reiche Frau einige Aehnlichkeit mit jenen herrschsüchtigen und unerträglichen Weibern erhalten haben, welche wissen, daß sie des Mannes Glück gemacht. Nun ist es gerade umgekehrt: die Frau mit den 100,000 Pfund Renten ist in allen Dingen ein Muster von Liebenswürdigkeit, Clarisse dagegen eine eitle, rachsüchtige, von flachem Weltsinn durchdrungene Kokette, die zuletzt nicht weiß, ob sie lieber den Reginald oder den Glendower heirathen möchte. Als sie Beide im Blute daliegen sieht, schließt sie das Drama mit der Moral, daß ihr vor den Männern graut, während sie gewiß nicht daran schuld ist, daß uns nicht auch vor den Weibern graut. Die Verkennung seiner braven Frau und die Thorheit, daß er ohne diese Clarisse nicht leben konnte, sind Reginald's Schuld. Das Drama straft ihn aber für die Trennung von derselben, vermuthlich um nicht eine Apologie der Geldheirathen zu heißen, was es im Grunde dennoch ist.

Sechsundzwanzigstes Capitel.

Das Drama der Pessimisten als der vollendete Abfall von der Tragödie der Alten und der Classiker. Grabbe, Büchner, Hebbel. — Daß die Schicksalstragödie die höchste Gattung des Dramas sein könne und warum sie uns nicht fehlen sollte. — Die Naturdichtung, welche das Ideale mit dem Charakteristischen vertauscht. Die Ideale der Naturdichtung: der geniale Titanismus, die Sonderlinge, die gemeine Natur. Das Charakteristische in der Diction. Rückblick auf das classische Drama, welches zur Grundlage genommen werden muß, wenn ein wirklicher Fortschritt hervortreten soll.

Die nachlässige Behandlung des Schuldbegriffes ist nicht das Einzige, was die Mehrzahl der modernen Dramen in ihrer Wirkung der tragischen Schönheit beraubt. Eins der wichtigsten Gesetze, auf welches ich bereits hingewiesen, fordert, daß der Untergang des schuldlosen Helden Bedingung und Ursache eines erheblichen Gewinnes werde, daß eine große Idee über die Hindernisse hinwegkommt, welche ihren siegreichen Lauf verzögern oder unterbrechen. So wollen wir an Ferdinand von Schill von R. Gottschall nicht tadeln, daß die Schuld des Helden nach des Dichters eigentlicher Ansicht nicht Schuld, sondern Tugend, sein Tod mithin eine Ungerechtigkeit ist, denn an diesen unseligen Ausgang seines Unternehmens knüpft sich die Erhebung und Erlösung des Volkes. Die Menschheit ist einmal verbunden, für ihre Wohlfahrt Opfer zu bringen, und sollte das Loos die Besten treffen. Dagegen verletzt uns die Vorstellung, daß ein zweckloses Wehethun in den Absichten der Gottheit liegen könnte. Gegen diesen Grundsatz fehlten einige der vorhin behandelten Tragödien und die Zahl der Beispiele ließe sich leicht vermehren. In Gutzkow's Wullenweber ist es kein erfreuliches Schauspiel, daß kräftige, verständige, mit patriotischem Stolze aufstrebende Männer der Bosheit kleiner Seelen erliegen; möchte uns wenigstens das neue Aufblühen der Hansa mit ihrem Schicksale aussöhnen können, aber es ergibt sich nur, daß sie so kurzsichtig waren, für eine verlorene Sache zu kämpfen. Mosen, einer der talentvollsten Jünger Schiller's und Shakspeare's, jedoch an einer reiferen Entwickelung hauptsächlich durch den Hang zu genialen Seltsamkeiten behindert, ist mit seinen Auflösungen auch nicht glücklich gewesen. Otto III. kann noch am meisten befriedigen. Stephaniens Anblick, als sie

ihn um Gnade für Crescentius bat, versetzte Otto in einen somnambulen Zustand. Mosen hat mit dieser Verzauberung etwas gewagt, doch läßt er wenigstens den Kaiser, als ihm die Liebe das Gift reicht, die Würde seines Charakters und die deutsche Ehre herstellen. Im Rienzi dagegen verschwendet der Held alle Begeisterung an eine todtgeborene Idee, und davon abgesehen, daß der Schluß des Dramas uns nur den trostlosen Verfall altrömischer Herrlichkeit vor Augen führt, verringert die Aufopferung für eine Sache, die kein Opfer retten konnte, unsere Achtung vor der Einsicht des Helden. Mosen liebte das Dunkle im Wallenstein und bei Shakspeare. Er versetzte bisweilen in den Charakteren die freie Kraft mit dämonischen Trieben und würzte das Tragische mit einem feindseligen Fatalismus. In den Bräuten von Florenz ist ihm das Schicksal der unter der Erde wühlende Maulwurf, die heiße Sommergluth, welche aus dem übergrünten Moder den Pesthauch bereitet, die Verbrechen zur Reife bringt. Doch ich will mich mit solchen vereinzelten Beispielen einer gesuchten Friedlosigkeit nicht aufhalten, sondern gleich zu den drei Trägern der modernen Naturdichtung, zu Grabbe, Büchner und Hebbel übergehen, welche den entschiedensten Gegensatz zu den Classikern bilden und sich von der antiken Tragödie auch darin abwandten, daß sie grundsätzlich an die Stelle der tragischen Versöhnung den Pessimismus setzten. Die beiden älteren vertieften sich in jene skeptischen Grübeleien, in jene düsteren Vorstellungen, welche Byron und die französischen Romantiker bei uns zum Abzeichen der Genialität gemacht. Hebbel verwickelt sich auf eigene Hand in schwierige Streitfragen über die moralische Natur des Menschen, über die Berechtigung der Sittengesetze, über die Vernünftigkeit der Weltordnung. Gemein ist ihnen, daß sie mit starrer Einseitigkeit die Blicke vornehmlich auf das Unklare, Verkehrte, Verwerfliche heften. Wie jene Romantiker, die wir auf den Stufen der nihilistischen Ironie und des Humors der Verzweiflung fanden, stürzen auch diese jüngeren Pessimisten sich bald mit innerem Grausen und heimlichem Trotze in die Schrecken des Lebens hinein und es ergreift sie die Sehnsucht, in dem Nichts zu vergehen, bald wissen sie sich über das Heiligste mit leichtfertigen Späßen hinwegzusetzen.

Grabbe's Herzog Theodor von Gothland (1827) ist berüchtigt als eine Schaustellung aller Verderbtheit der menschlichen Natur. In dem Napoleon (1831) fragt Jouve, das Schooßkind des Dichters: „ob nicht im unerforschten Inneren der Erde schwarze

Höllenlegionen lauern und endlich einmal an das Licht brechen, um all den Schandflitter der Oberfläche zu vernichten? Oder ob nicht einmal Kometen mit feuerrothen, zu Berge stehenden Haaren — doch was sollten unsere Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel, wie dieser Haufen, Erdentiefen oder Sternenhöhen empören?" Solche Sarkasmen wechseln mit grotesken Späßen. Es begegnen sich z. B. ein Berliner und der Jude Ephraim (einst Schulfreunde, jetzt Freiwillige) in der Schlacht und gerathen in Streit. Ephraim gibt dem Berliner eine gewaltige Ohrfeige. Dieser will sie ihm gerade wiedergeben, als eine Kugel dem Ephraim den Kopf abreißt.

Berliner (stürzt zur Seite).

Ach, wie furchtbar rächt mir das Geschick! — Ephraim, warst doch ein guter Kerl.

So manche Scene in Grabbe's Dramen beweist, daß diesem unglücklichen Dichter das Leben bisweilen mit seinem freundlichsten Lichte in das Herz gedrungen, doch er zog es vor, sich durch die bittersten Vorstellungen aufzureiben. Im Hannibal (1835) erscheint Prusias, ein launischer, geckenhafter Despot, der auch Tragödien schreibt, an der Leiche des heimathlosen Feldherrn. Er hatte früher die Schlachtpläne desselben wie Exercitien eines Schulknaben corrigirt. Jetzt verzeiht er ihm großmüthig alle Fehler und ruft, indem er ihn mit dem Mantel bedeckt: „Grad' so machte es Alexander mit Darius", worauf sein Gefolge jubelnd applaudirt. Dies ist ein Seitenstück zu der Scene, in welcher der lüderliche Falstaff die Leiche des herrlichen Percy beschimpft. Unsere Dramatiker haben zwar von Shakspeare gelernt, das All in ein Nichts aufzulösen und das Nichts für etwas Bedeutendes auszugeben; aber sie haben nicht von ihm gelernt, daß die Tragödie sich nur dann gestatten darf, mit heiligen Dingen ihren Spott zu treiben, wenn sie im Großen und Ganzen den Gehalt und die Würde des Lebens völlig in Sicherheit bringt, daß sie nur Wunden schlagen darf, wenn ihr die Kraft beiwohnt, sie zu heilen.

Während manche neuere Romantiker ohne inneren Antheil, nur um die Phantasie mit grellen Bildern aufzureizen, in ihren Dichtungen Schrecken auf Schrecken häuften, muß man Büchner zugestehen, daß er die Sache ernst nahm. Ihn erschreckte der Ausspruch der Bibel: Es muß ja Aergerniß kommen, aber wehe Dem, durch den es kommt. Dennoch hat er auf diesen Gedanken seinen Danton

gebaut. Aus der Nothwendigkeit der Sünde folgert er, daß wenigstens ein Theil der Menschheit die Bestimmung habe, der Sünde anheim zu fallen, und das höchste Wesen müsse daher entweder nicht existiren oder an den Qualen des Menschen seine Freude haben. Demgemäß äußern sich Danton und seine Freunde in ihren letzten Stunden mit trostloser Erbitterung und finsterem Grolle über die Gottheit und das Leben. Hérault fragt: „Sind wir Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruthen todtpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?" Danton wieder: „Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gegeißelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?" Camille ruft: „Ist denn der Aether mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todtenkampfes?" worauf Danton das pathetische Dogma decretirt: „Die Welt ist das Chaos. Das Nichts der zu gebärende Weltgott." Die Antwort des historischen Danton bei seiner Vernehmung vor dem Revolutionstribunal: „Meine Wohnung wird bald das Nichts sein, mein Name in dem Pantheon der Geschichte leben", enthält wenigstens die Hinweisung auf einen etwas positiveren Weltgott. In Gottschall's Lambertine setzt sich Manon Roland, die Schülerin Plato's, über das „aufgeputzte Mährchen Nazareths von dem Himmelreiche" hinweg und sieht ebenfalls in dem Ruhme die eigentliche Unsterblichkeit, worin Plato vermuthlich nicht einstimmen möchte. Auch Büchner wird es versucht haben, durch eine humoristische Negation seiner selbst sich dem Nichts der Welt gleichzustellen und über das Elend des Lebens zu scherzen, aber Grabbe hatte dazu mehr Leichtsinn und Gewandtheit. Wie platt und geschmacklos ist z. B. folgende Rede Danton's: „Will denn die Uhr nicht ruhen? Mit jedem Picken schiebt sie die Wände enger um mich, bis sie so eng sind wie ein Sarg. — Ich las einmal als Kind so eine Geschichte, die Haare standen mir zu Berg. — Ja, als Kind! Das war der Mühe werth, mich so groß zu füttern und mich warm zu halten. Blos Arbeit für den Todtengräber! — Es ist mir, als röch' ich schon. Mein lieber Leib, ich will mir die Nase zuhalten und mir einbilden, du seist ein Frauenzimmer, was vom Tanzen schwitzt, und dir Artigkeiten sagen. Wir haben uns sonst schon mehr miteinander die Zeit vertrieben. — Morgen bist du eine zerbrochene Fiedel, die Melodie darauf ist ausgespielt. Morgen bist du eine

leere Flasche, der Wein ist ausgetrunken, aber ich habe keinen Rausch davon, sondern gehe nüchtern zu Bett. Das sind glückliche Leute, die sich noch betrinken können" 2c.

Bei Hebbel verwandelt sich der religiöse in den moralischen Pessimismus. Er bekämpft nicht geradezu die Mährchen von Nazareth mit einer skeptischen Philosophie, vielmehr äußert sich bei ihm bisweilen einige Anhänglichkeit an den frommen Bibelglauben der Väter. Die Ursache seines Unfriedens ist nicht zunächst das Walten der Gottheit, sondern die moralische Natur des Menschen, oder, wie er lieber sagen möchte, der Menschen unserer Zeit, doch konnte es nicht ausbleiben, daß die Verdorbenheit der Sitten und des Sittengesetzes, welche er überall in der moralischen Welt zu finden vermeint, auch sein Vertrauen zu dem Ordner der Welt erschütterte und in seine religiösen Ueberzeugungen den Zweifel hineintrug. Der religiöse Pessimismus der Dichter, namentlich wenn er aus einem ernsten Interesse für die Principien und die Erscheinungen des Lebens hervorging, hat von jeher, als das Zeichen einer besonderen Geistestiefe, Verehrer genug gefunden. Dagegen trägt man mehr Bedenken, dem moralischen seine Huldigung darzubringen, weil es sich hier um die ersten Bedingungen des gesellschaftlichen Verbandes handelt. Hebbel ist daher mit unerhörter Heftigkeit angegriffen worden. Er hat sich mehrmals zu weitläufigen Erklärungen und Berichtigungen bewogen gefunden; doch muß ich ebenfalls gestehen, daß mir wesentliche Punkte dunkel geblieben sind und daß ich die Grundsätze, zu denen er sich bekennt, oft nicht in seinen Dichtungen wiederfinden kann. — Hebbel behauptet [1]: „Die Gesellschaft sitzt in süßer Selbsttäuschung über ihre Sicherheit an der wohlbesetzten Tafel; er lege den Todtenkopf auf den Tisch und mahne ans Ende. Sie wolle aber lieber während des Rausches erschlagen werden, als die morschen Pfeiler durch neue ersetzen." Solche sociale Schreckbilder, wie den Pauperismus, hat Hebbel nicht im Sinne. Wir müssen ganz allgemein an die Entartung der Sitten oder an eine zunehmende Unklarheit des sittlichen Bewußtseins denken. Räumen wir ein, daß die Gegenwart solcher Reformen sehr bedürftig sei, wie soll man die Sache angreifen? Schon früher hatte Hebbel erklärt [2]: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man

---

[1]) In dem Vorwort zur „Julia" (1851), S. XIII.

[2]) In dem Vorwort zur „Maria Magdalene" (1844), S. VII.

ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußern Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen." Es kann hiermit wol nur gemeint sein, daß die sittlichen Begriffe, die in unsern häuslichen und öffentlichen Verhältnissen zur Geltung kommen, oft nicht auf einer innern Erfassung des Sittlichen beruhen, sondern das Ergebniß willkürlicher, durch das bloße Herkommen geheiligter Gesetze, Gebräuche und Ansichten sind. Es ist nunmehr klar, was Hebbel's Dichtungen enthalten müßten. Wir erwarten den Beweis, daß Handlungen, welche die Welt verdammt, sittlich zu rechtfertigen sind, oder daß Manches unsittlich ist, was der Welt genügt, vielleicht sogar von ihr gepriesen wird. Wir wollen nun die einzelnen Dramen nach diesem Gesichtspunkt durchgehen und dabei wieder auf das Moment der tragischen Versöhnung Rücksicht nehmen, welche hier, wie man voraussieht, sich meistens auf die Ausgleichung ethischer Bedenklichkeiten beschränkt. — Was sollen wir nun von der Judith sagen, die mit dem Bewußtsein, daß ihre ganze persönliche Würde durch eine Entweihung ihres Leibes vernichtet wird, Holofernes aufsucht, weil sie in seiner Schlafkammer Gelegenheit haben könnte, den Verderber ihres Volkes zu ermorden? die sich dann nicht allein aus Frömmigkeit, Patriotismus und Ehrgeiz, sondern weil sie von dem gigantischen Ungeheuer entzückt ist, ihm hingibt und doch wieder zugleich ihm deshalb das Haupt abschlägt, weil sie ein Opfer so roher Begierden geworden? Man hat die Judith der Bibel mit der Naivetät jener Zeiten entschuldigt, in denen das Preisgeben der Keuschheit um eines solchen Zweckes willen den Werth der Heldenthat um nichts verringerte [1]). Hierin liegt das Richtige, daß Hebbel's Judith, eine Philosophin des 19. Jahrhunderts, sich mit Bewußtsein entehrt, und daß kein Zweck, zumal da noch ihre Lüsternheit im Spiele war, wichtig genug ist, diesen Schmutzflecken zu tilgen. Die Hauptsache ist jedoch, daß die Judith der Bibel vermuthlich entschlossen war, sich in dem äußersten Falle anders zu benehmen; wenigstens schwört sie dem Volke, daß sie nicht verunreinigt worden und ohne Sünde zurückkomme. Gleichwol sagt

---

[1]) Schmidt a. a. O., II, 271.

Hebbel's Judith: Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde! Dank, Dank dir, Herr! Du machst meine Augen hell. Vor dir wird das Unreine rein; wenn du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst: wer bin ich, daß ich mich dir entziehen sollte! Dies ist ein Grundsatz, der als die abscheulichste Ausgeburt des Jesuitismus gebrandmarkt ist, und sollte es wirklich für das sittliche Bewußtsein unserer Zeit und unseres Volkes von heilsamen Folgen sein, wenn man es davon zu überzeugen suchte, daß der Weg zu einem guten Zwecke durch die Sünde gehen dürfe? Judith hört zuletzt die Huldigungen der Aeltesten an, die sie im Grunde verachtet, und bedingt sich nur aus, daß man sie tödtet, wenn sie schwanger sein sollte. Sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären; es liegt hierin kein moralisches Moment, sondern ein physischer Abscheu. Wie der Grundsatz, so die Heldin; wie ist da an eine tragische Versöhnung oder nur an eine Beruhigung des moralischen Gefühles zu denken, wenn ein Kritiker sagen konnte: Ich wüßte nicht, welche Schauspielerin die Betrachtungen, welche Judith über ihre Entehrung anstellt, sprechen, welches Publicum sie hören könnte [1]). — Wodurch die Genoveva zur sittlichen Reform der Gegenwart beitragen soll, ist mir nicht möglich aufzufinden. Hebbel knüpft an die Wahlverwandtschaften Goethe's an. Dieser hat hier die Heiligkeit der Ehe gegen das Naturrecht der Leidenschaft geschützt. Er schien Hebbel nur bis an die Schwelle der neuen Zeit vorgedrungen zu sein. Soll der Fortschritt darin liegen, daß sich die Leidenschaft Golo's mit hundert Scheingründen zu behaupten sucht, sollen wir ihn als ein schuldloses Opfer der Natur und der Verhältnisse betrachten, da Genoveva, die er für sich geschaffen glaubt, das Weib eines Andern geworden? Doch wer könnte diese gräßlichen Unthaten entschuldigen, und hätte Golo sie nicht verübt, wer wollte dennoch solchen Neigungen das Wort reden? Das sittliche Motiv des Dramas ist so unklar, daß man aber auch das Gegentheil annehmen kann. Es war vielleicht Hebbel's Meinung, daß Goethe diese Leidenschaft nicht in ihrer ganzen Stärke, nicht mit ihrem entsetzlichen Gefolge von Sophismen und Verbrechen geschildert, daß man unserer Zeit mit den grellsten Farben vormalen müsse, wie leicht sich aus dem verirrten Gefühle das Diabolische erzeugt, wenn sie ihre Entartung und die wachsenden Ge-

---

1) Henneberger, a. a. O., 67.

fahren derselben erkennen soll. Auch bei dieser Auffassung bleibt Vieles räthselhaft und der Ausgang der Tragödie zeigt uns nichts als Schuld und Strafe in ihrer rohesten Gestalt. Es ist zur Genüge dafür gesorgt, daß sich Golo durch seinen Aberwitz und seine Unmenschlichkeit uns völlig entfremdet, und wenn er sich endlich selbst zerfleischt, so erregt das mehr Abscheu als Mitleid. Genoveva und ihres Sohnes Aufenthalt in der Wildniß, eine der herrlichsten Idyllen, welche die Romantik hervorgebracht, die Vereinigung der Gatten, ihr williges Abscheiden von der Welt, nachdem solche Erlebnisse ihre Seelen geheiligt und mit himmlischem Frieden erfüllt: dies Alles war für Hebbel nur Nebensache, und ein später hinzugedichtetes Nachspiel konnte keinen Ersatz geben, da das Drama die tiefe Innerlichkeit und süße Magie der Legende gründlich zerstört hat. — Der Maria Magdalene kann man ein allgemeineres Interesse zugestehen. Nach der öffentlichen Meinung ist die Unkeuschheit fast der schlimmste Fehler des Weibes. Selbst Eltern und Geschwister haben mitzuleiden, weil der Fall des einen Gliedes der Familie den Verdacht erregt, daß es überhaupt in dem Hause an Zucht und Ordnung mangele. Nun ist es zwar gewiß, daß Viele dabei zu hart zu büßen haben, es wird aber auch Niemand leugnen, daß dem sittlichen Volksgeiste die größten Gefahren drohen, wenn die Strenge einer unbegrenzten Nachsicht weichen möchte. Klara nimmt sich das Leben, um ihrem Vater die Schande zu ersparen, daß seine Tochter keinen Mann hat und Mutter wird. Mit einem wunderbaren Eigensinne hat Hebbel es nun so eingerichtet, daß sich auch nicht das Geringste auffinden läßt, was Klara entschuldigen könnte. Ihr Bräutigam ist eine ganz niedrige Seele und sie selbst behandelt ihn mit kalter Verachtung. Nur weil ein früherer Geliebter angeblich seine Eifersucht erregt, und um ihm allen Verdacht zu benehmen, erfüllt sie, ohne daß irgend Neigung oder Sinnlichkeit hinzuträten und als ob es sich blos um einen Pfandschilling handelte, seine letzten Wünsche, worauf er sie sitzen läßt. Mir ist keine Beurtheilung dieses Dramas bekannt, in welcher eine solche Verhöhnung des sittlichen Gefühles gutgeheißen wäre. — Herodes und Mariamne hat mit den Zeitinteressen gar nichts zu schaffen und zeigt uns nur ein Paar Sonderlinge, die miteinander im Eigensinn wetteifern. Zwar bewegt sich auch hier die Handlung um Schuld und Strafe, aber man weiß nicht, was von Beidem wunderlicher ist. Herodes befürchtet, daß Antonius ihn tödten läßt und sich seiner Gattin bemächtigt. Diese deutet zwar an, sie werde die Rolle einer Kleopatra abzulehnen

wissen, hält es aber für ihrer unwürdig, sich durch einen Schwur zum Selbstmorde zu verpflichten. Herodes muß nach Aegypten zu Antonius und beauftragt einen Vertrauten, Mariamne zu tödten, wenn sie ihn doch überleben wollte. Sie erräth seinen Befehl und die Kränkung ihrer Menschenwürde erfüllt sie mit Haß. Herodes kehrt zurück. Er sieht sein Unrecht ein, gibt aber gleichwol, als er von Antonius nach Arabien geschickt wird, zum zweiten Male denselben heimlichen Befehl. Dies ist seine Schuld. Sie ist groß genug für einen civilisirten Menschen; wenn aber ein Wilder, der in seiner heroischen Selbstvergötterung Jeden, der ihm im Wege steht, wie eine Fliege todtschlägt und sonst von moralischem Zartgefühl auch nicht die leiseste Spur zeigt, auf einen solchen Einfall kommt, so wird ihm das Niemand zum Verbrechen machen, und der Leser muß sich im Gegentheil davor hüten, daß ihm der Charakter des Königs wegen jenes Befehles nicht in einem günstigen Lichte erscheint, da Mannesstolz und Liebe, hier zwar unklare, aber an sich doch höhere menschliche Gefühle, die Ursache seiner Eifersucht sind. Herodes hat sich also zweimal an Mariamne versündigt; wodurch wird er bestraft, wodurch rächt sie sich? Sie gibt ein großes Fest, als Herodes todt gesagt wird. Sie läßt sich dafür von ihm vor Gericht stellen und zum Tode verdammen. Er erfährt nachher, daß sie unschuldig gestorben ist, daß sie ihn mit jenem Fest nur habe reizen wollen, sie umzubringen und sich ohne Ursache einer so erhabenen und heißgeliebten Frau zu berauben! Ein Selbstmord, um sich an einem Andern zu rächen und zwar zur Strafe dafür, daß er nicht geglaubt, man werde sich ihm zu Liebe tödten, — auf eine solche Mischung der übertriebensten Zartheit und Rohheit mag wol selten ein Dichter verfallen sein. Aber wir sind noch nicht zu Ende. Als Herodes erfährt, daß seine Eifersucht Mariamne und Andere ums Leben gebracht, beklagt er zwar seinen Verlust, wie käme aber ein solcher titanischer Wilder zur Reue? Er meint, das tückische Schicksal habe sich verrechnet; er werde mit demselben ringen und es noch im Liegen in die Fersen beißen! Die erste Probe dieser Seelenstärke ist der Befehl zum Kindermorde in Bethlehem! Nun soll wenigstens die Vorsehung gerechtfertigt werden. Es wird nämlich auf den Sieg des neuen Königs der Juden angespielt, aber das Drama schließt mit der Verherrlichung des Ungeheuers, und was hat die Geburt Christi mit jener Ehestandsgeschichte und mit der eigentlichen Fabel des Dramas zu thun? — Das Trauerspiel in Sicilien (1847) erklärt Hebbel's

Stimmung am deutlichsten und gibt uns auch über Ursprung und Tendenz seiner älteren Tragödien Aufschluß. Ein Mädchen wartet im Walde auf ihren Geliebten. Sie wird von zwei Gensdarmen beraubt und ermordet. Als nun der Geliebte hinzukommt, nehmen sie ihn fest und beschuldigen ihn selbst der Unthat. Aber ein Bauer, welcher Aepfel gestohlen und sich aus Furcht vor den Gensdarmen auf einem Baume verkrochen, tritt hervor und bringt die Wahrheit ans Licht. Hebbel findet diesen Vorfall, daß die Diener der Gerechtigkeit Missethäter sind und der Vertheidiger der Unschuld ein Dieb ist, schrecklich und zugleich höchst komisch. Solche Bilder, nicht blos des Unglücks, sondern der Verderbtheit, können nur für das überreizte Gefühl eine lächerliche Seite haben. Jedenfalls wird nicht die Versöhnung in dem Plane eines Dramas liegen, „welches uns durch ein Gelächter von dem Grausen befreien möchte, wenn nicht doch das Lachen in einem unheimlichen Frösteln erstickte". Dichter, welche das Schreckliche für das Tragische nehmen und sich mit Einseitigkeit und düsterem Sinne in die Bitterkeiten des Lebens hineinwühlen, müssen endlich, da schon physische Ursachen das Umschlagen des Schmerzes in den Spott herbeiführen, bei dem Humor der Verzweiflung anlangen. Auch den Romantikern war der Weltlauf eine Tragikomödie und bis zu dieser Höhe stieg hier auch Hebbel's Pessimismus.

Vergleicht man nun die oben zusammengestellten Grundsätze des Dichters mit Dem, was uns seine Dramen darbieten, so finden sich wol Gründe genug zu der Annahme, daß Hebbel bei seinen Dichtungen gar nicht von Plänen der Weltverbesserung ausgegangen; sein System scheint nur ein nachträglicher Versuch zu sein, die Dramen zu rechtfertigen. Ursprünglich folgte Hebbel nur seiner Neigung, starke Affecte und Leidenschaften zu schildern. Das Verbrechen und das Elend bieten dazu den reichlichsten Stoff, und wie es wol kommen kann, daß ein Maler, dem das Bild des Thersites gelingt, zuletzt in der Freude über das Gelingen an dem Gegenstande selbst Interesse nimmt, so verfiel Hebbel in den Irrthum, das Unvernünftige und Unreine, welches er mit solcher Meisterschaft darstellt, vernünftig und rein zu finden. Die neuen ethischen Probleme, welche nicht einmal verständlich sind, geschweige daß man sie anerkennen sollte, sind nur ein Deckmantel für die verdorbenen Ideale. Wir wollen dieselben noch später betrachten und hier nur einige Beweise dafür geben, daß diese Tragik mit ihrem Wohlgefallen an Verbrechen und Gräueln in die Rohheit des alten Volksschauspieles, der Dramen von A. Gryph, von Lenz

und Wagner zurückfällt. Eine belagerte Stadt mit dem hungernden Volke, — wie begierig ist diese Situation ausgebeutet! Da gibt es hinsiechende Männer, verschmachtende Säuglinge, verzweifelte Mütter, die nahe daran sind, mit den gestorbenen die noch lebenden Kinder zu füttern, einen Besessenen, der das vom Elend wahnwitzig gemachte Volk anreizt, seinen Bruder zu steinigen, und einen Andern selbst erwürgt ꝛc. Wie verständlich ist Alles in der Maria Magdalene, wenn man sich entschließt, nicht eine moralische oder sociale Tendenz für ihr Thema zu halten, sondern ganz einfach die Zerrüttung und den Ruin einer Familie, und zwar, womit der Pessimismus der Sache sein Siegel aufdrückt, in Folge eines bloßen Zufalles. Eine geisteskranke Frau versteckt Schmucksachen, weil sie das Gelüste hat, sich selbst zu bestehlen. Der Sohn des Tischlers Anton hat in dem Hause gearbeitet und wird als verdächtig festgenommen. Die Mutter fällt um und stirbt. Der Vater blickt noch mit einem Rest von Stolz auf seine Tochter. Doch diese ist bereits entehrt. Ihr Verführer mit seiner kalten Verruchtheit erhält einen Vorwand, sich von der Schwester eines Diebes zurückzuziehen, und sie muß auch in den Brunnen. Das Schicksal zeigt sich wieder mit seinem höhnisch lächelnden Gesicht. Es bringt die Unschuld des Sohnes an den Tag, aber als Alles zu spät ist. Auch der Sohn kann, obgleich er einen ziemlich starken Hang zur Lüderlichkeit hat, wegen der Vorurtheile der Welt, da er einmal verdächtig geworden, nicht mehr unter seinen Mitbürgern leben und wandert nach Amerika. Der alte Meister meint: „Man hockte in der Welt und glaubte in einer guten Herberge hinterm Ofen zu sitzen, da wird plötzlich Licht auf den Tisch gestellt, und siehe da, man ist in einem Räuberloch; nun geht's piff, paff, von allen Seiten, aber es schadet nicht, man hat zum Glück ein steinernes Herz!" Hebbel beruft sich darauf, daß kein Drama denkbar sei, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Vernunft und Sittlichkeit könnten nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und seien das Resultat der Correctur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Theil werde. Wenn man frage, bei welchem Punkte er anlange, und ihm diese Gerechtigkeit erweise, so werde man gewiß ein befriedigendes Resultat finden [1]). Dieser Punkt ist aber gar kein anderer als der, bei welchem dort der

---

[1]) Im Vorworte zur „Julia" (1851), S. X.

Meister Anton angelangt ist. Hebbel hat eine große Virtuosität im Ausmalen solcher Räuberhöhlen, und damit man seine Themen für zeitgemäß hält, möchte er auch uns einreden, daß die Welt nichts als eine Räuberhöhle ist. Warum diese Häufung von Schandthaten? Daß ein Greis ein junges Mädchen, in das er sich verliebt, dem Vater abkauft, ist ja schlecht genug; warum muß er es nicht aus Lüsternheit thun, sondern weil er zeigen will, daß er durch sein Geld über Andere herrschen und auch diese arme Seele in seine Gewalt bekommen kann? Da ist ein Vater, der seinen Sohn, den verdammten Buben, auffordert, ihm seinen Segen abzukaufen, damit er sich einmal betrinken könne, sonst werde er ihm seinen Fluch umsonst geben. Hebbel läßt seine Personen gern Selbstbekenntnisse ablegen, welche dann die nackte Darlegung einer inneren Fäulniß sind. Der Graf Bertram in der Julia nennt solche Charakteristiken ganz richtig eine Leichenöffnung. Die Holofernes und Herodes versinken völlig in die thierische Natur; alle Zurechnung hört hier auf und man muß sich mit Ekel von ihnen abwenden. Selbst das Edle, welches Hebbel darstellen will, macht keinen reinen, erhebenden Eindruck. In der Julia ist der Held ein ganz zerrütteter Wüstling. Er will sich das Leben nehmen, weil er zu nichts mehr gut sei, als mit seinem Leichnam den Boden zu düngen; er betrachtet seinen Leib wie ein Oekonom und meint, daß er aus sich „einen vortrefflichen Mist" gemacht. Plötzlich findet er Gelegenheit, noch eine gute That zu stiften. Julia ist von ihrem Geliebten (einem ganz unschuldigen Räuber) verführt und, wie sie glaubt, verlassen. Sie sucht den Tod. Da bietet ihr Graf Bertram seine Hand zu einer Scheinehe. Der Vater ist zwar nicht zu versöhnen; die entlaufene Tochter ist für ihn todt und soll auch der Welt für todt gelten. Doch Julia wird die Frau des Grafen Bertram und ihre Ehre ist wenigstens hergestellt. Plötzlich meldet sich nun jener Geliebte Julia's. Sie erfährt, daß er nicht treulos gewesen. Bertram, der jetzt dem Paare im Wege ist, beschließt, das Hinderniß zu beseitigen. Sie wollen seine Großmuth nicht annehmen, doch er bleibt bei dem Streite der Stärkere. Keinen Monat soll es dauern und er wird auf der Gemsjagd einen unglücklichen Sprung thun. Die Liebenden können es nicht hindern, wissen aber im Voraus, daß sie sich nie glücklich fühlen werden, weil ihre Vereinigung durch ein solches Opfer bewerkstelligt ist. Es geht dem Pessimismus wie Franz Moor: seine Gebete werden zu Sünden. Trotz des Aufwandes von Zartgefühl und Hochherzigkeit hat auch dieses Drama Nie-

mand befriedigt. Einestheils ist die Unwahrheit des Hauptcharakters daran schuld. Man bezweifelt, ob ein Mann, der vorher mit Consequenz einen Mist aus sich gemacht, wirklich einen edeln Entschluß fassen könne, ob nicht vielmehr diese wüste Seele sich nur vor ihrer Auflösung durch einen pikanten Einfall aufreize. Andererseits fragt man: was ist ein Opfer werth, das nichts kostet als ein verdorbenes, ohnehin verlorenes Leben? Endlich, was sind auch die Personen werth, denen es gebracht wurde: diese Julia, welche sich nicht mit dem Gedanken an einen Vater, dessen Abgott sie war, vor den gröbsten Verirrungen schützte, die Verstoßene, lebend Begrabene; dieser edle Räuber, der mit der Rohheit des Bedienten in der Minna von Barnhelm sich an Julia's Vater dadurch rächte, daß er ihm die Tochter schwängerte. Schon ein so gemeiner Ursprung ihrer Bekanntschaft hätte dazu hinreichen sollen, daß das Paar sich fragte: dürfen wir, können wir noch glücklich sein? Nicht an einer der drei Hauptpersonen kann man mit freiem Herzen Antheil nehmen. Die Welt ist in Hebbel's Dramen das Land, wo „das Lichtscheue besser gedeiht, wo Schierling und Bilsenkraut so hoch aufschießen, daß man sich darunter niederlassen und träumen kann!“ [1]) Ja, vergiftete Träume sind diese Dramen; sie bilden in ihrer Friedlosigkeit und zum Glücke auch in ihrer Unwahrheit den vollkommensten Gegensatz zu der antiken Tragödie. Kann darin ein Fortschritt liegen, daß man uns des Sinnes für den Werth und die Schönheit der höheren Lebensgüter, der Kraft zum Handeln, des frohen Strebens nach einem edeln Ziele, der Zuversicht zu einem mit Liebe und Weisheit geordneten Weltganzen, der Zuversicht zu unserer eigenen sittlichen Natur berauben will? Was soll ich noch auf die bluttriefenden Revolutionsstücke, diese „Vergoldungen der Guillotine“, die Abschlachtungen in Masse hinweisen? Die wahre Tragik der französischen Revolution, suchte man sie auch nur in der Unvermeidlichkeit ihres Ursprunges, ihrer Ausschweifung und in der ideellen Berechtigung ihres Zweckes, ist in keinem einzigen dieser Dramen zur Geltung gekommen. Kein einziges hat solche phantasievolle Scenen, solche geistig große Titanen, solche mit Klarheit ausgesprochene Zwecke, wie Shakspeare's nationale Dichtungen, und doch verzeiht man es selbst diesen nicht, daß sie nur „die entsetzliche Frucht einer ungeheueren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, nur die

---

[1]) „Julia“, S. 85.

Pestbeule sind, worin die langgegohrene Eiterung giftig aufbricht" [1]). Die Auflösung der Gesellschaft, die ruchlosen Frevel einer zum unersättlichen Blutdurst gereizten Bestialität, die Uebermacht des Bösen, ein herzzerreißender Jammer scheinen fast um ihrer selbst willen geschildert. Mit der Ausmalung solcher Dinge versetzen sich die Dichter in ein süßes Grausen, und die Stärke ihrer Seele zeigt sich dann darin, daß sie vor dem Schrecklichen nicht erschrecken, sondern über dasselbe Witze machen, die oft erbärmlich genug sind. Bei Gottschall wollen die Weiber der Halle den Aristokraten die Eingeweide aus dem Leibe reißen und sich Abendbrot kochen oder die blutigen Leichname an den Laternenpfählen wie Wäsche zum Trocknen aufhängen! Bei Grabbe läßt jener Jouve die Vorstädter einem albernen Schneider auf der Bühne die Finger abhacken und sie in den Mund stecken als Cigarren der Nation! Er selbst nimmt einen Krämer vor:

Jouve.

Dir schaff' ich das Tricolor umsonst: sieh, diese Faust ballt sich unter deiner Nase und du wirst weiß, — jetzt erwürgt sie dich und du wirst blau wie der heitere Himmel, — nunmehr zerstampf' ich deinen Kopf und du wirst roth wie Blut.

Frau des Krämers.

Gott, o Gott!

Jouve.

Die Gans fällt in Ohnmacht — nothzüchtigt sie, wenn sie so viel werth ist, aber im Namen des Kaisers!

Alle.

Jouve hoch und abermals hoch!

Dies ist weder tragisch noch komisch; es ist eine Verdorbenheit des Geschmackes und des Herzens, eine Freude an der Bestialität, deren sich kein griechischer Dichter schuldig gemacht hätte.

Wir werden nun Beweise genug dafür haben, daß das moderne Drama dem ersten Gesetze der tragischen Kunst theils aus Nachlässigkeit nicht gerecht geworden, theils mit Absicht getrotzt hat. Zwar wird die Tragödie durch eine versöhnende Auflösung allein nicht zu einem Meisterwerke der Kunst, aber ohne dieselbe kann sie es noch weniger sein, und wenn sie sonst mit den glänzendsten Vor-

---

[1]) Hettner, „Das moderne Drama", S. 206.

zügen geschmückt wäre. Nach dem Satze, von welchem ich ausging, sollte jedoch nicht blos die abstracte Idee der sittlichen Weltordnung oder gar nur der ästhetisch gebildete Instinkt über die Leidenschaften Gericht halten, nicht blos der Verstand aus dem Causalnexus der irdischen Dinge die Schicksale der Menschheit erklären, sondern es sollte sich die Tragödie bei dem Walten dieser Lebensmächte der Gottheit selbst bewußt werden und sich innerhalb der christlichen Weltanschauung zu einer wahren Schicksalstragödie verklären. Oft bestürmen schon den einzelnen Menschen solche äußere und innere Bedrängnisse, in denen vor seinen nach Licht, Stärke und Rettung ausschauenden Blicken die tiefsinnigsten Philosopheme von der Gerechtigkeit und Weisheit der Weltordnung, von Freiheit und Nothwendigkeit wie bunte Schaumblasen zerplatzen und nur der Glaube an den lebendigen Gott das Leben der Seele herstellt; wie sollte wol die Geschichte der Menschheit mit ihrem wunderbaren Verlaufe, mit ihrem wirklich erlebten Ringen und Leiden, mit den Millionen gebrochenen oder von Siegesfreude überwallenden Herzen nur ein ins Concrete übersetztes philosophisches System, nur die in die Sinnenwelt tretende Dialektik eines Gedankens sein? Möge ein Drama, das seine Conflicte aus dem Alltagsleben nimmt, den Streit mit Begriffen schlichten, die nichts als Begriffe sind; aber es ist nicht recht, daß jene höhere Gattung der Tragödie ausstirbt, welche es uns zum Bewußtsein bringt, daß die Handlungen und die Geschicke der Einzelnen wie der Völker von der Gottheit selbst gerichtet und geordnet werden, daß nicht der Geist des Menschen allein die Geschichte der Menschheit macht, sondern nur den einen und kaum den besseren Theil derselben. Man wird mir zutrauen, daß ich hier mehr im Auge habe als Verse, die blos fromm sind; ich sehne mich nach einem Ersatz für den feierlichen, ebenso gottbewußten wie lebenserfahrenen Tiefsinn, nach den schwungvollen, mit dem höchsten Glanze der Phantasie und der Sprache ausgestatteten Liedern des griechischen Chores, und vielleicht hat die moderne Tragödie ihre Form nicht vollendet, bis sie die philosophischen und lyrischen Elemente, mit denen so viele Dichter im Gefühle eines solchen Bedürfnisses den Dialog verderben, zu einem Ganzen absondert, für den Chor die rechte Gestalt findet und ihn zu ihrem Bestandtheile macht. Die Vertretung des Volkes ist ja jetzt das allgemeinste und mächtigste Princip der Zeit; so gebe auch die Tragödie dem sittlich-religiösen Volksgeiste seinen Vertreter in dem Chor, welcher (mit Hegel zu sprechen) das unbewegliche Gleichmaß des Lebens gegen die furcht-

baren Collisionen sichere, zu denen die entgegengesetzte Energie alles individuellen Handelns führt [1]). Nicht die antike Poesie, sondern höchstens das einseitige Studium derselben hat in unsere Literatur den gottvergessenen Sinn gebracht. Die Griechen waren keine pietistischen Kopfhänger, aber sie waren ein frommes Volk. Was bliebe von Homer übrig, wenn man aus ihm die Götterwelt entfernte? Ihre Lyrik zeigt uns stets die Erde mit Allem, was sich auf ihr regt und bewegt, unter dem ernsten und heiteren Walten der Götter. Ihre Tragödie ist in allen Theilen religiös. Homer und die griechischen Tragiker haben zu theologischen Forschungen nicht nur ein reiches Material dargeboten, sondern es hat sich auch erwiesen, daß die religiöse Lebensbetrachtung dieser Dichter von einer wunderbaren Klarheit, Festigkeit und Tiefe durchdrungen war. Wie möchte sich wol eine christliche Theologie ausnehmen, welche nach zweitausend Jahren Professoren der germanischen Literatur, wenn andere Quellen fehlten, aus den Dramen der Gegenwart zusammenstellen wollten? Um jene tragische Versöhnung, welche zwischen den Menschen und den ewigen Göttern den Frieden herstellt, bewegte sich das ganze Drama der Griechen. Sie ist der Maßstab, nach dem man das Steigen und Sinken der Kunst beurtheilte. Sie kann nie aufhören, der Schwerpunkt der Tragödie zu sein, weil sie das hauptsächlichste Moment ist, durch welches die Tragödie, die uns sonst die Unvollkommenheit, das Negative und Häßliche vorführte, sich der Kunst als der Darstellung des Schönen anreiht. Glaubt man der Religion entwachsen zu sein, soll die Menschheit in ihren Bestrebungen und Schicksalen sich selbst stehen und fallen, soll sie zur Bestimmung und Sicherstellung der höchsten Ideen an eigener Kraft und Weisheit genug haben, soll das Drama nur das Bild eines durch diesen sich allein vertrauenden Menschengeist geregelten Lebens sein: nun gut, so offenbare sich dieser Geist wenigstens als der Genius wahrer Vernunft und Sittlichkeit. Die antike Kunst war ja mit ihren Gedanken und Sitten der Bekehrung bedürftig, warum will die moderne noch hinter ihr zurückbleiben? Jene hat, nur durch den Instinkt der edleren Natur geleitet, nach dem Frieden gerungen, diese brüstet sich mit der Entzweiung; in dem Reiche des Dichters soll aber die Sonne niemals untergehen.

Der zweite Punkt, in welchem ich das moderne Drama nach

---

[1]) Vgl. oben S. 111.

den Grundgesetzen des Hellenismus beleuchten wollte, war die Rückkehr zu dem Geiste und den Formen der Naturdichtung. Die Poesie will sich den Zeitinteressen widmen, schon dieser realistische Zug scheint auch für die Darstellung einen Anschluß an die Wirklichkeit zu fordern. Man meidet mit den überschwänglichen Gefühlen und Anschauungen der Romantik ihre marklosen Gestalten, ihre verblühte Sprache; man sagt sich ebenso von der idealen Kunstwelt der Alten und der Classiker los, welche letztere in den Charakteren gleichfalls nur symbolische Personificationen aufgestellt und überdies mit der philosophischen Bewußtheit den Ausdruck an eine schulmäßige Declamation und an die einförmigen Jamben gewöhnt. Zwar haben von den neueren Dramatikern sich nur Grabbe, Büchner und Hebbel mit aller Entschiedenheit einem solchen Realismus gewidmet, doch verdient die Sache darum nicht minder eine ernste Erwägung. Während nämlich die anderen Dramatiker trotz ihrer modernen Tendenzen und Themen im Grunde doch wenig wahrhaft Neues geben und in ihrer ganzen Darstellungsweise nicht sowol von Lessing, Schiller, Goethe abgewichen, als hinter ihnen zurückgeblieben sind, scheint die Aufnahme des Naturprincipes für unsere dramatische Poesie in der That ein Wendepunkt werden zu sollen. Dafür zeugt zunächst der Umstand, daß auch andere Zweige der Dichtkunst, hauptsächlich der Roman, welcher stets die breite Heerstraße des Volksgeschmackes zu finden weiß, zu diesem Ziele hinstrebt. In die Lyrik wurde schon von Heine das Princip der Natürlichkeit gepflanzt, doch hat man, wie gezeigt worden, sich noch wenig aus der Romantik herausarbeiten können. Die Romanleser vertauschten ihre Scott und Cooper, bei denen die wirkliche Welt noch unter dem sanften Glanze der romantischen Idealität erscheint, zuerst mit Bulwer, der sie in die feinsten Cirkel der Aristokratie, in die düsteren Vorstädte mit ihren schmuzigen Schenken und Diebsherbergen, der sie ebenso in die Seelen der Diplomaten, der Dandys, der Abenteurer, der Gauner und Verbrecher einführte und ihnen von dem Leben, wie es ist, philosophisch glossirte Bilder gab, und sind nunmehr bei den Detailmalern aller Seltsamkeiten in Gemüth und Sitten, bei Dickens und Thackeray angelangt. Unsere Volksschriften mit ihren Dorfgeschichten brachten die Idylle auf einen ähnlichen Standpunkt, und nachdem die deutschen Scottisten den Pückler, Sternberg und Sealsfield weichen mußten, kann es nicht fehlen, daß man sich auch mit Dickens und Thackeray in einen Wettstreit einläßt. Auf der Seite des Realismus liegt ferner die Unzahl der

modernen Reiseromane und Skizzen aus dem Volksleben, ja, das ganze öffentliche Leben und die Wissenschaften selbst zeigen deutlich, wohin der Strom sich wendet. Das Drama kam eigentlich schon durch die Romantiker mit dem Naturprincipe in Berührung und auch in seinen neuesten Erzeugnissen stoßen wir oft auf ein Stückchen Natur, auf eine Person oder eine Scene, die nach Shakspeare copirt sind. Die modernen Dichter wissen sehr wohl, daß ein scharf betonter Realismus den vollkommensten Gegensatz zu dem Geiste der antiken und der classischen Poesie bildet, daß es ihnen am ersten bei der Wahl eines Styles, in welchem die werthvollsten Schöpfungen der Hellenisten nicht gedichtet sind, gelingen könnte neu zu sein, und wie wenig zur Zeit ihre eigenen Dramen noch von diesem Fortschritte zeugen, so pflegen sie doch in Vor- und Nachreden mit selbstbewußter Ueberlegenheit von den verwaschenen Idealen und dem Phrasenpathos der Classiker zu sprechen.

Die Naturpoesie weicht vornehmlich darin von der Kunstdichtung ab, daß sie das Charakteristische an die Stelle des Idealischen setzt. In dieser Entgegenstellung heißt idealisch Dasjenige, was zu den höchsten Begriffen von dem Leben und dem Menschen aufstrebt und sich mit ihrem Gehalte erfüllt. Die idealische Richtung der Poesie gibt sich dann darin kund, daß sie in dem Menschen, welchem Alter, Beruf und Stand er angehöre, immer zunächst den höher angeregten Menschen darstellt und aus keiner Individualität das normale Wesen unseres Geschlechtes verschwinden läßt, damit auch ihre niedrigsten Vorstellungen noch in dem Umkreise der Schönheit liegen. Die charakteristische Poesie geht dagegen auf die Besonderheit aus. Sie liebt ungewöhnliche, hervorstechende Eigenthümlichkeiten, mögen dieselben von einer abweichenden Organisation herrühren oder sich unter dem Einflusse einer ganz individuellen Lebensstellung und Beschäftigung entwickelt haben. Dort finden wir die Gattung, die Regel, das allgemein Bedeutende, das Symbol, hier die Spielarten, die Ausnahme, das subjectiv Interessante, das Porträt. Wie nun alle Vollkommenheit in der Kunst auf einer ausgleichenden Verbindung der Gegensätze beruht, so entspringen auch hier aus der Einseitigkeit erhebliche Mängel. Die Charaktere des Idealisten können geistig und sittlich gehaltvoll sein; wenn er jedoch die Gedanken, die Grundsätze, die Sitten und die Redeweise der Personen nicht als ein Gegebenes behandelt, sondern durch dieses Alles nur sein eigenes Inneres auseinandersetzt, so entbehrt, was er darstellt, jedes Reizes der Individualität. Umgekehrt bleibt das Charakteristische, wenn es sich nicht zum

Idealen erhebt, in der Besonderheit stecken. Indem es für sich gelten will, verzichtet es darauf, nach Gehalt und Form an dem Vernünftigen und Schönen Antheil zu haben, oder es tritt gar mit den ewigen Gesetzen desselben in Widerspruch, und zu der Leerheit, Verkehrtheit und Häßlichkeit gesellt sich dann auch die Unwahrheit, da Ausnahmen zwar noch natürlich, aber nicht die Natur selbst sein können. Soll und Haben, die neueste Dichtung von G. Freytag, nennt ein Recensent mit ehrender Hinweisung auf einen Vorzug unserer Nation, den uns die vaterländischen Dichter erhalten sollten, eine Verdeutschung des englischen Romanes. Es ist nämlich das Charakteristische aus Cooper, Dickens und Thackeray aufgenommen, aber nach deutscher Weise mit dem sittlichen und ästhetischen Idealismus in Verbindung gesetzt, und damit erhebt sich der Roman über die Stufe der gemeinen Wirklichkeit und Naturwahrheit. Ich habe es an seinem Orte als einen Mangel bezeichnet, daß unsere classischen Dichter das Charakteristische, welches in ihren ersten Schöpfungen vorherrschte, fast gänzlich aufgaben, als sie in reiferen Jahren zu dem symbolisch Idealen übergingen. Die antike Tragödie ist gleichfalls in dieser Hinsicht zurückgeblieben, nicht aber das Epos und am wenigsten natürlich die Komödie, welche ja das Charakteristische bis zur Caricatur gesteigert hat. Wenn es jedoch von der Vortrefflichkeit uralter Gesetze ein hinlänglicher Beweis ist, daß sie Vollkommenheiten, die erst später ins Leben treten können, nicht im Wege stehen, sondern im Gegentheil zu solchen Ergänzungen schon die Ansätze enthalten, so wird man auch hier mit Aristoteles zufrieden sein. Er hat nichts gegen die Darstellung realer Besonderheiten aus der Natur und Geschichte. Er nennt (Capitel 29) Homer auch deshalb musterhaft, weil derselbe, während die übrigen Dichter durch das ganze Werk ihre Person hervortreten lassen und nur Weniges und in seltenen Fällen wirklich nachahmend darstellen, sogleich nach einigen einleitenden Worten einen Mann oder ein Weib oder ein anderes Wesen einführe und keines ohne Charakteristik, sondern immer mit einem individuellen Charakter. Dagegegen fordert er aber auch (Capitel 9 und 15), daß die bloße Naturwahrheit des Porträts sich zum symbolisch Idealen veredle, und so behauptete auch Winckelmann, daß die alten Bildner, welche selten das absolute Ideal der Schönheit, sondern meistens ebenfalls das Individuelle und dies noch dazu in der Besonderheit einer leidenschaftlichen Situation darstellten, doch den Kanon idealer Schönheit und den Zusammenhang des Einzelnen mit jenem

absoluten Ideale zu wahren wußten. Ob nun Shakspeare bei der Verbindung des Idealen und des Charakteristischen immer das rechte Maß getroffen, bleibe dahingestellt; in jedem von beiden Momenten ist er sicherlich unerreichbar groß. Sehen wir nun, wie es mit der modernen Naturpoesie der deutschen Dramatiker steht.

Die Naturpoesie hat ihre eigenen Ideale. Während in der Kunstdichtung das Große nur die Blüthenkrone der in regelmäßiger, stetiger Entwickelung begriffenen Kraft eines Volkes und eines Zeitalters ist, gibt man hier, zur Verherrlichung der Natur, solchen Helden den Vorzug, welche eine Ausnahme bilden. Das Energische geht in das Titanische über und nimmt dabei den Charakter der Genialität an. Auch in dieser Beziehung leiteten Grabbe's Dramen das Neue ein. Um das Außerordentlichste darzustellen, ließ er Don Juan und Faust zusammen in demselben Drama (1829) auftreten. Beide bewerben sich um Donna Anna; der Eine mit der Leichtfertigkeit und Gewandtheit eines Roué, der Andere mit der schwerfälligen Leidenschaft eines Denkers. Die Faustpartie hat keinen großen Werth, aber in der Auffassung und Durchführung des Don Juan und des Leporello gibt sich eine Meisterschaft kund, die sich nur aus der innigsten Verwandtschaft des Dichters mit dem Helden erklären läßt. Der geniale Wüstling war damals sein höchstes Ideal. Der Teufel holt endlich zwar nicht allein den Faust, was Grabbe gewiß sehr gleichgültig war, sondern auch den Don Juan; aber weder dieser Held noch der Dichter selbst sind darum im Geringsten bekümmert, denn für ein solches Leben war ein solcher Preis nicht zu hoch. — Napoleon oder die hundert Tage (1834) sind eine glänzende Apotheose des modernen Titanismus. Neben dem Kaiser treten noch eine Menge anderer ihm verwandter Helden auf. Ihre Vergleichung zeigt jedoch, daß Napoleon zwar das Ideal war, welches Grabbe bewunderte, aber nicht eigentlich dasjenige, welches er liebte. Ihm behagte nicht die Kraft, die nur auf ernste Zwecke gerichtet ist und sich mit Würde und Anstand äußert. Sie müßte sich im Gegentheil, wenn sie ihm gefallen sollte, durch humoristische Negationen aufreiben; mit der Weltverachtung mußte sich etwas Lüderlichkeit und Cynismus verbinden. Jeder Theil des Dramas hat eine Figur, welche diesem Typus entspricht. Zuerst erscheint ein abgedankter Kaisergardist, der sich auf die derbste Weise über den Hofadel äußert. Dann tritt Jouve auf, welchen wir schon kennen gelernt: ein verwegener, nichts achtender, witziger Teufelskerl, der

den Menschen zum Spaß das Gehirn einschlägt. Bei Napoleon's Krönung schimpft er auf das Volk, auf die Garden, auf die Priester, auf die Proclamation, und bei allem Ingrimm läßt er sich mit einer Kokette ein, vor der er gleichzeitig ausspuckt. Im letzten Theile kommt dieselbe Mischung von Kraft, Derbheit und Genialität in ihrer edelsten Gestalt zum Vorschein; hier ist nämlich Blücher Grabbe's Abgott, und gewiß gönnte er seinem eigentlichen Helden die Niederlage bei Belle-Alliance. Napoleon selbst ist ganz als Genie behandelt. Sein Geist sprudelt von großen Gedanken, die wichtigsten Beschlüsse kosten keine Minute Besinnens, kurze und bestimmte Befehle jagen einander, jedes Wort ist ein Lichtblitz, man kann nicht gerathen mit Hören und Staunen. Der Hannibal (1835) ist ebenso gehalten. Im Augenblick ist ihm das Verworrene klar, das Schwierigste gethan. Mit völliger Sicherheit und Unerschrockenheit beherrscht er Alles, was geschieht. Für den tiefsten Schmerz hat er nur einzelne Worte oder einen Witz. Wir sehen ihn mit herzlicher Weltverachtung von der Lebensbühne abtreten. Die Dreimänner in Karthago, seine Feinde, sind ebenso genial, in boshaften Erfindungen einander zu verderben. Wie wenig dem Dichter jedoch die einfache Größe der Alten verständlich geworden, zeigt seine Darstellung des römischen Senates. Sein Cato ist ein wahres Wachtstubenideal [1]).

---

[1]) Er schilt darüber, daß die Frauen auf den Gassen wehklagen.

Ein curulischer Aedil.

Laß sie! Es fielen bei Cannä sechzig Tausend ihrer Söhne.

Cato Censor.

„Laß sie!" Die Weiber rasen lassen? Das hör' ich vom curul'schen Sitz? Fielen sechzig Tausend ihrer Söhne, so mögen sie sorgen, sechzig Tausend ehelich dafür wieder zu gebären. Ehen und Kinder daraus werden ohnehin selten.

Aedil.

Das Unglück darf Nachsicht fordern.

Cato Censor.

Nicht, wenn es heult!

(Abermals Weibergeschrei von draußen.)

Hört, nochmals Gequieke von „Cannä und Rache!" Elendes Ende, braune Bastardenkel, schlösse Niederlage der Weiber unsere Annalen! Dahin mit ihnen, wo sie sein sollen, nach Haus! Und jedes, das nicht binnen einer Stunde

Wie in der älteren Genieperiode der Titanismus zu zwei Extremen hinstrebt, die einander völlig widersprechen und doch denselben Mittelpunkt haben, wie auf der einen Seite in Faust die unbegrenzte Thatenlust erscheint, auf der anderen in Hamlet der Rückzug in das innerste Nichts des eigenen Wesens, welches sich auflösen möchte, da es sich den Dingen nicht gewachsen fühlt und die Dinge des Strebens nicht für werth erachtet, so stellte Büchner neben Grabbe's handelnde Heroen seinen leidenden Danton. Dieser hat einst mit den gewaltsamsten Mitteln nach der Verwirklichung seines Ideales gerungen. Jetzt zeigt ihn uns das Drama ermüdet und gebrochen. Indem er an das zwecklos vergossene Blut denkt, philosophirt er mit Hamlet über die unerwünschte Kraft des Gedächtnisses im Nichts, über die Träume, die im Schlafe kommen könnten. Er mag zu seiner Rettung nicht den Mund aufthun. Er erhebt mehr den Freunden zu Liebe noch einmal die donnernde Stimme und läßt sich dann hinschlachten, ohne Hoffnung und wo möglich ohne Furcht.

In Hebbel's Dramen finden sich beide Elemente wieder. Seine Charaktere entwickeln ihre Verzweiflung an sich und der Welt in den Reflexionen Hamlet's; einige sind titanisch, in anderen streitet das Energische mit dem Nihilismus. Daß ein solches Ungeheuer wie der Holofernes Hebbel's Ideal ist, wagt man kaum zu sagen; aber daß dieser Inbegriff der Stärke unserer schwachen Zeit doch zur Bewunderung vorgehalten wird, läßt sich nicht bezweifeln. Welcher Art ist nun dieser bewunderungswürdige Heroismus? Ein Mann, den kein höherer Lebenszweck bewegt, der durchaus nichts im Auge hat als die eigene Vergötterung, der Alles, was sich ihm entgegenstellt, zerschmettert und vernichtet, um der Einzige zu sein, der rechts und links einen Kopf abmäht, um einen Witz anzubringen, der mit dem raschen Scharfsinn eines Tyrannen, mit den blinkenden Antithesen eines Skeptikers und Nihilisten, mit der schamlosen Philosophie der Wollust Parade macht, ein Mann, der auch nicht eine edle Eigenschaft hat, nicht eines einzigen Gedankens mächtig ist, den ein vernünftiger Mensch unterschreiben möchte; dieser Holofernes, der eine Ehre darein setzt, daß man ihn verab-

---

an seiner Spindel sitzt, verhafte ich, der Censor, und lasse ihm Scham eingeißeln, blutroth, wenn im Gesicht nicht, doch —. Und seinem Mann nehm' ich das Bürgerrecht.

(Mehrere Celeres ab.)

scheut, und die Menschen verachtet, weil sie ihren Abscheu nicht auszusprechen wagen rc., — ein solches Monstrum von Heroismus haben vielleicht die verderbtesten Zeiten hervorgebracht, aber keine hat es bewundert, und es ist eine starke Zumuthung, daß ein gebildetes Volk sich an einem solchen Knabenideale erfreuen und erbauen soll. Nur die Judith wird von den Kunststücken dieses Halbthieres bezaubert [1]). — Im Herodes wiederholt sich diese „Spottgeburt von Dreck und Feuer". Hebbel gibt ihm dieselben genialen Einfälle. So hat ein Pharisäer geschworen, er werde sich tödten, wenn es ihm nicht gelingen sollte, den heidnischen Sinn des Königs zu brechen. Herodes läßt ihn von den Henkern auf das Gräßlichste peinigen und ihm zugleich einen Dolch hinhalten. Er will ihn durch die Qualen zwingen, sich zu tödten, auch wenn er den König nicht bekehrt hat. Der Pharisäer gibt ihm aber im Heroismus nichts nach und singt bei dieser Kraftprobe den Psalm, den die Männer im feurigen Ofen sangen! — Ob Golo ein starker oder ein schwacher Charakter sein soll, möge unerörtert bleiben. Auf die Titanen der Geniedichtung folgen in zweiter Reihe die Sonderlinge; Menschen, die etwas Apartes haben, die nicht so denken und handeln wie Andere; die sich nach einem eigenen Coder der Sittlichkeit und nach einer eigenen Logik richten. Wir könnten Golo schon zu den Sonderlingen rechnen, aber auch er hat geniale und heroische Einfälle. Als Knabe schon sprang er einmal in den Rhein, um zu sehen, ob seine Amme, die ihn zu lieben behauptete, nachspringen würde. Er klettert auf eine Thurmspitze; wenn er nicht den Hals bricht, soll ihm das ein Zeichen sein, daß es seine Bestimmung ist, eine Schandthat zu begehen. Er legt Genoveva die Frage vor, ob er sich tödten solle; halte sie mit dem Ja zurück, dann erklärt er sie für seine Beute. Genoveva ist zu ängstlich, ihm für seine Unvernunft einen derben Verweis zu geben; sie spricht jenes Ja natürlich nicht aus. Sie hält ihm ein Crucifix vor, doch Golo entreißt ihr dasselbe, schleudert es fort und ruft:

---

[1]) Holofernes. „O Holofernes, du weißt nicht, wie das thut!" ächzte einmal Einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. „Ich weiß das wirklich nicht", sagte ich und legte mich an seine Seite. Bewundere das nicht, es war eine Thorheit.

Judith (für sich). Hör' auf, hör' auf! Ich muß ihn morden, wenn ich nicht vor ihm knieen soll.

Holofernes. Kraft! Kraft! Das ist's!

Nun bist du mein und ob der Heiland selbst
Sich stellen wollte zwischen dich und mich:
Zu seinen sieben Wunden gäb' ich ihm
Die achte!

Später will Golo die Höllenhunde Schmach und Noth auf Genoveva hetzen, und wenn dann das gepeinigte Weib endlich doch nachgeben sollte, so will er daraus folgern, daß die Welt nicht werth ist, daß man in ihr etwas für Unrecht hält, daß er selbst berechtigt gewesen, sie zu peinigen! Genoveva ist ihrerseits ebenso unbegreiflich. Mit einer an Einfalt grenzenden Widerstandslosigkeit läßt sie sich alle Schurkereien gefallen. Man weiß nicht, warum sie Golo verschont, warum sie erst ganz zuletzt einen nachdrücklichen Versuch macht, sich zu rechtfertigen, warum sie den Bösewicht nicht wenigstens anspeit. Als Golo seinen Missethaten die Krone aufzusetzen gedenkt, fordert er Genoveva noch einmal auf, ihm den Giftbecher zu reichen. Sie will auch jetzt lieber selbst untergehen, als sich auf diese Weise von ihrem Verfolger befreien. Man sollte glauben, eine solche Großmuth müßte das verstockteste Herz einen Augenblick irre machen. Aber er spricht: Auf solche Thaten folgt ein solcher Lohn, und ruft die Mörder herein. Sind wir denn einen gesunden Verstand, ein natürliches Gefühl so sehr überdrüßig geworden, daß die Tragödie uns Helden vorführen darf, die nach dem leider bereits sprüchwörtlich gewordenen Ausdruck, man weiß nicht, ob im Tollhause oder im Zuchthause an ihrem rechten Platze sind? Das ist nicht mehr Leidenschaft, das ist baarer Unsinn. — Die Geniedichtung schildert gern ein starkes Gefühl, das bei unentwickelt gebliebenen geistigen Anlagen den ganzen Menschen beherrscht und eine dämonische Gewalt über ihn ausübt. Hier hat Hebbel in zwei Beziehungen das Richtige verfehlt. Erstens entschuldigen wir es nicht bei Jedem, daß er blind dem Zuge der Leidenschaft folgt, und ferner macht Hebbel nicht das Herz, sondern den Verstand zum Sitze der Affecte, so daß an seinen Helden uns nicht eine große, schmerzerfüllte Seele, sondern ein wüster Kopf zum Mitleiden einladet. Ein Tischler, dessen Geist bei seinem Stande und Gewerbe unerschlossen bleiben durfte, mag endlich die Beute seines Schmerzes werden, und wenn Hebbel seine Gestalten bisweilen aus einer noch tieferen Region nimmt und z. B. eine Hexe einführt, die sich eine Ader aufbeißt, um sich Luft zu schaffen, so wissen wir, daß wir von einer thierischen Natur keine Vernunft zu fordern haben. Hebbel gibt jedoch alle seine Helden gleich dem Affecte preis und läßt sie keinen Versuch machen, sich mit Besonnenheit und Energie gegen die andringenden

Leidenschaften und Uebel zu wehren. Siegfried z. B. verliert gleich beim ersten Worte von der Untreue seiner Gattin den Kopf und benimmt sich wie ein Somnambulist. Die Naturdichtung hat ihrem Wesen nach mehr Sympathie für das Unbewußte. Aber nicht nur der Tischler Anton, sondern auch die Hexe philosophiren in ihrer Besessenheit. Die Sucht, geistreich zu sein, hat sogar die Bedienten angesteckt; auch sie sind skeptische Philosophen aus Hebbel's Schule. Man hat diese pathologische Dialektik gepriesen. Welcher Unterschied liegt aber darin, ob die Leidenschaft, wie etwa im Werther, sich in tausend Beziehungen des Conflictes bewußt wird, in den ihre subjectiven Rechte und Ansprüche mit der Nothwendigkeit gerathen, oder ob sich das Pathos nur redselig in blinkenden Sophismen ergeht und eine höchst verschrobene, oft platte Anschauungsweise zu Tage fördert. Das Gefühl, welches in uns die Leiden Golo's, der Schmerz gekränkter Väter, die Reue ihrer Töchter, die Verzweiflung eines Wüstlings ꝛc. erregen, verwandelt sich immer bald in das Mitleiden, welches uns das Irrereden eines Geisteskranken einflößt. Golo's Leidenschaft wird durch die bewußte, unjugendliche Dialektik zu einer Verkehrtheit der Gedanken; man sieht nicht, wie Genoveva, wäre sie auch unvermählt gewesen, einen solchen Bewerber hätte liebenswürdig finden können. Dazu kommt, daß dieselbe Dialektik manche Charaktere unwahr macht. Von der Judith behauptet man mit Recht, daß ein solches Bewußtsein der Schande ihre Selbsterniedrigung ganz unmöglich machte. Jene Klara und Julia, die nach ihrem Falle so starke Gründe dafür haben, daß sie als Töchter solcher Väter verzweifeln müssen, konnten nicht fallen oder sie mußten vorher ganz andere, gedankenlose Geschöpfe sein. Der Meister Anton ist Hebbel's natürlichster Charakter, weil man es mit der Philosophie eines Tischlers nicht so genau nimmt. Der zweite Sonderling in der Maria Magdalene ist Klara's erster Liebhaber. Auch dieser verfällt, als er ihre Lage erfährt, gleich in den Paroxysmus eines Fieberkranken. Er sagt unter Anderm: Die Knaben, die sich so hartnäckig gegen das ABC wehren, wissen wohl, warum; sie haben eine Ahnung davon, daß, wenn sie sich nur mit der Fibel nicht einlassen, sie mit der Bibel nie Händel bekommen können! Aber schändlich genug, man verführt die unschuldigen Seelen, man zeigt ihnen hinten den rothen Hahn mit dem Korb voll Eier, da sagen sie von selbst: Ah! und nun ist kein Haltens mehr ꝛc. Was soll dieser platte Einfall? Der alte Kaspar Bernauer, ein Seitenstück zum Meister Anton, hat auch seine besonderen Gedanken. Er ist so als Geselle nicht gewandert, weil man nicht in allen Ländern

Deutsch versteht, und der babylonische Thurmbau ärgert ihn mehr als der Sündenfall! Welches tolle Zeug läßt Hebbel den Vater der Julia bei dem ganz abenteuerlichen Scheinbegräbniß seiner Tochter zusammenschwatzen.

Es ist auffallend, daß das moderne Drama nicht ernstlicher mit den Dorfgeschichten gewetteifert. Diese schildern uns oft genug eine Gesellschaft von lauter Sonderlingen. Ob die Charaktere gut oder schlimm, ob die Natur edel oder gemein ist, darauf kommt es nicht an, wenn wir nur Menschen vor uns haben, an denen die Cultur nicht die scharfen Ecken und Kanten abgeschliffen. Die Dichter sind hier zwar nicht in den Fehler verfallen, der Rohheit des Sinnes und der Leidenschaften den Schein der Vernünftigkeit zu geben, doch ist es im Allgemeinen wol gut, daß das Charakteristische selbst in dieser Gestalt sich nicht zu sehr ausbreitet. Eine Weile ist es unterhaltend, solche Bilder zu sehen, aber man sehnt sich doch bald nach Menschen, die nicht einer so untergeordneten Region angehören, sondern über uns stehen oder wenigstens uns auffordern, mit ihnen in einen Wechselverkehr zu treten und Das, was unser Bestes ausmacht, mit ihrem Denken und Thun zu vergleichen. Je weniger die Besonderheiten Gehalt und Grund haben, desto mehr nähert sich das Charakteristische der gemeinen Natürlichkeit. Man hat dem Shakspeare die Bedienten- und Volksscenen abgenommen, aber der Eingang des Egmont, das erste Seitenstück, ist wol das beste geblieben. Die Volksscenen in den Revolutionsdramen sind unsäglich dürftig. Bisweilen hat man versucht, den genialen Cynismus und erfinderischen Witz der Schimpfreden nachzubilden [1]). Oft ist das ganze Drama nicht im

---

[1]) Ich gebe ein Beispiel aus Büchner's Danton.

Simon (schlägt sein Weib).

Du Kuppelpelz, du runzlige Sublimatpille, du wurmstichiger Sündenapfel!

Weib.

Zu Hülfe! Hülfe!

(Es kommen Leute gelaufen): Reißt sie auseinander, reißt sie auseinander!

Simon.

Nein, laßt mich, Römer! Zerschellen will ich dies Geripp! Du Vestalin!

Weib.

Ich eine Vestalin? Das will ich sehen, ich?

Simon.

So reiß' ich von den Schultern dein Gewand,
Nackt in die Sonne schleudr' ich dann dein Aas,
In jeder Runzel deines Leibes nistet Unzucht!

charakteristischen Style geschrieben und man schmückt die Dohle mit einer einzigen, dem Shakspeare ausgerupften Feder. So hat Mosen in den Bräuten von Florenz einen Pförtner, M. Beer im Struensee eine Wirthshausscene, Böttger in der Agnes Bernauer einen humoristischen Spielmann ꝛc., die dem Geiste und dem Inhalt der Dichtungen ganz fremd bleiben. Stumpft sich das Charakteristische endlich so weit ab, daß nur ein niedriger Charakterzug in seiner Natürlichkeit dargestellt wird und weder Witz und Phantasie, noch überhaupt ein poetischer Zusatz das Urtheil von der sittlichen Unwürdigkeit ablenken, so kann auch nicht einmal von Interesse mehr die Rede sein. Henriot war ein Trunkenbold; so läßt ihn denn Gottschall stets betrunken sein und sich in der gemeinsten Sprache der Sackträger ausdrücken, weshalb sein näheres Verhältniß zu Robespierre diesen nicht hoch stehenden Helden noch tiefer herabsetzt. Barère war lüderlich und das Drama schildert diese Lüderlichkeit nach ihrer ganzen Gemeinheit [1]).

Die Neigung zum Charakteristischen gibt sich auch in der Diction kund. Schon der Umstand, daß so viele Dramatiker wieder zur Prosa zurückkehrten, weist darauf hin, daß man gleich der Denkweise auch die Sprache der classischen Dichter gegen die Rede des gewöhnlichen Lebens auszutauschen sucht. Man will sich unmittelbar an die Wirklichkeit anschließen, sollte die natürliche Lebendigkeit auch die Schönheit und Würde vernichten. Hebbel beruft sich einmal darauf, daß der Bauer seine Bilder hinter dem Pfluge auflese; zu welcher Menschenclasse gehören wol die Leute, welche ihre Bilder am liebsten aus den Kammern der Verwesung, aus dem giftigen, misgestalteten, lichtscheuen Auswurf der Natur nehmen? Die Natürlichkeit wechselt aber bei Hebbel mit der gesuchtesten Künstlichkeit, und wir glauben manchmal einen ächten Marinisten zu hören. Albrecht schmückt Agnes mit Juwelen und spricht dabei:

Agnes, hat man's dir schon gesagt, daß der rothe Wein, wenn du ihn

---

[1]) Hat der Dichter z. B. bei folgender Stelle wol an ein gebildetes Publicum gedacht?

Barère.

Komm', komm' mit mir! Du hast siedendes Blut, Mädchen! Deine Schönheit steht in Flammen. Ich will löschen, mein Engel. Die Vernunft ist aus der Welt verschwunden, ich will sie im stillen Kämmerlein verehren.

(Ab mit Antoinette.)

trinkst, durch den Alabaster deines Halses hindurchleuchtet, als ob man ihn aus einem Krystall in den andern gösse? Aber was schwatz' ich! Ich habe ja noch ein Paar zu vereinigen! (Er will ihr ein goldenes Diadem aufsetzen.)

Agnes. Es würde mich drücken!

Albrecht. Du hast Recht, daß du dich jetzt noch mehr sträubst wie vorher, denn hier ist die Ebenbürtigkeit noch mehr zweifelhaft. Dies Gold und das (er deutet auf die Locken), der Abstand ist zu groß! Dies ist der Sonnenstrahl, wie er erst durch die Erde hindurchging und an ihre Millionen Gewächse sein Bestes abgab, dann verdichtete sich der grobe Rest zum schweren, todten Korn! Das ist der Sonnenstrahl, der die Erde niemals berührte; er hätte eine Wunderblume erzeugt, vor der sich selbst Rosen und Lilien geneigt haben würden, doch er zog es vor, sich kosend als schimmerndes Netz um dein Haupt zu legen!

Wie kommt Albrecht zu diesen überfeinen Concetti, während Hebbel sonst seine Ritter in die rostigen Harnische der Spieß'schen Romane gesteckt hat? Einer von den biedern alten Deutschen drückt sich z. B. so aus:

Stellt Euch Euern Vater einmal vor! — Aber recht deutlich, mit dem Gesicht, das er hat, wenn er Einem einen Wunsch nicht blos abschlagen, sondern in den Hals zurückjagen will, so daß man ihn, wenn man um Honigbirnen gekommen ist, um Stockprügel anspricht.

In Mosen's Otto III. heißt es: Ihr stampft mir eure Worte mit den Füßen in die Ohren — Mein Herz arbeitet wie ein Zimmermann, toll schlägt es noch die Rippen mir entzwei. — Die Römer redet Jemand so an: Verrückt gemachte Schneiderscheeren seid ihr, du Ratzenvolk! — Man macht es Gottschall immer zum Vorwurf, daß er sich in dem gespreizten Phrasenpathos der französischen Dichter bewege; er hat sich auch in der Sprache der Natur versucht. Camille sagt bei ihm (zu Barbaroux): Wo sich nur ein Frauenbild zeigt, das von der Natur nicht ganz wie ein Alltagsstrumpf im Schlaf gestrickt ist, ein Weib, dem nicht alle geistigen Maschen heruntergefallen sind: da liegst du gleich auf den Knien und betest an. — Und weiter: Mein Geist geht wie ein Klöppel hin und her. Wenn ganz Paris niest, wird die Gironde wol Prosit sagen müssen. Bei Griepenkerl will man die Girondisten, die sich auf ihre Departements stützen, mit der Nabelschnur ihrer Provinz erwürgen. Einem ihrer Gegner kommt es vor, als ob jedes Wort ein Ei ist, aus dem eine Made kriecht, und als ob ein Haufen Maden einen Bordeauxer Käse fresse — nämlich die Gironde! Man wird es mir erlassen, diese unbeschreibliche Ge-

schmacklosigkeit mit einem erschöpfenden Florilegium zu belegen. Wenden wir uns zu den Charakteren und zu dem teleologischen Momente zurück. Das Grelle, Wilde, Friedlose, die Ungebundenheit der Grundsätze und Leidenschaften, der Gedanken und Formen ist nur für einen ungebildeten Geschmack anziehend. Wie wahr sagt Schlegel bei der Entwickelung des Charakteristischen [1]: „Das stechend Reizende ist, was eine stumpfgewordene Empfindung krampfhaft aufregt; das blos auffallend Ungeheuere ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes; das Schlaffe ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen und das widernatürlich Ueberspannte, sei es abenteuerlich oder gräßlich, die letzte Zuckung des ersterbenden Kunstsinnes; und selbst zu dem Ekelhaften wird die an sich selbst irre gewordene Dichtung dann ihre Zuflucht nehmen." — Die Helden der älteren Tragödie sind verbrauchte Ideale, nicht pikant, nicht modern; wählen wir einmal einen Räuber, eine Verführte, einen ausgemergelten Wüstling, und das Drama zeige, daß alle drei sehr edle Personen sind. Einem solchen Einfalle könnte die Julia Hebbel's entsprungen sein, eines Dichters, von dem die Literaturgeschichte des Fortschrittes zu behaupten wagt, daß er „nur den höchsten und wahrsten Interessen der Gegenwart Rechnung tragen will, daß er mit kritischer Klarheit die Aufgabe erfaßt, im Geiste der Zeit zu dichten" [2]). Auch das classische Drama zeigt uns ungestüme Leidenschaften, Unfrieden und Hader mit Gott und den Menschen. Doch das Herz erkennt sich endlich selbst, die Vernunft fängt wieder an zu sprechen. Vor dem Bewußtsein des höheren Selbst schweigen die Stürme und in der Seele wird es still. Wie groß ist jener Ajax, den die Misgunst und der unbändige Ehrgeiz zum Wahnsinn getrieben, wenn er sich selbst wiedergefunden und, da ihm nach seinem Wahlspruche: Ein schönes Leben oder ein schöner Tod! nichts übrig bleibt, mit Festigkeit und Klarheit sein Zeitliches besorgt. So endet Oedipus' fluchbeladenes Dasein mit einem wahrhaft göttlichen Frieden und tiefer, heiliger Freude. Jene Scene, in welcher der ehrwürdige Greis sich im heiligen Haine sein Grab sucht und von den Töchtern Abschied nimmt, die Beides, Gram und Liebe, mit ihm getheilt, gehört sicher zu den

---

[1]) Friedrich Schlegel, „Sämmtliche Werke" (1823), V, 74. Vgl. auch Winckelmann, I, 179.

[2]) „Die Gegenwart", VII (1852), 10.

erhabensten Schöpfungen der Dichtkunst. Die Furien selbst wohnen bei Sophokles nicht auf öder Haide, nicht in einem Thale des Todes zwischen Felsblöcken und dampfenden Schwefelquellen, sondern ihr Aufenthalt ist der lieblichste Frühlingshain. Wie gefaßt ist Goethe's Iphigenie in ihrem Elende, selbst Orest, den das schlimmste aller Loose getroffen. Diese Charaktere sind nach den höchsten Gebilden der alten Sculptur entworfen, deren Helden zwar bewegt werden, doch so wie ein Schiff, das seinen Anker im festen Grunde hat und nicht haltlos auf der Woge der Leidenschaften dahintreibt [1]). Jener Egmont, als er im Kerker schläft, die Stuart, als sie ihre Dienerschaft in der Scheidestunde um sich versammelt, selbst Wallenstein und die Terzky, als sie, von dem dunkeln Gefühle des nahen Todes bewegt, ihre Gedanken von dem Irdischen abwenden und in stiller Sammlung auf etwas richten, das höher ist als Macht und Größe —: es gibt nichts, was uns mehr mit ächter tragischer Rührung, mit einem edleren Begriffe von dem Menschen und dem Leben erfüllen könnte, als solche Personen, solche Scenen! Man tadelt es, daß Schiller und Goethe den Helden des Dramas immer ihre eigenen Gedanken geliehen; nun wohl, mag man jetzt die Kunst verstehen, die Charaktere objectiv zu halten. Wie viele neuere Dramen lassen sich aber finden, in denen der Held uns aus eigenen Mitteln so viel gibt, wie er uns in den älteren aus dem Geiste des Dichters mittheilt? Wo sind die tiefen, herzerhebenden Gedanken, die uns aus der Verworrenheit und den Drangsalen der Wirklichkeit hinausführen und auf die sonnige Höhe der Geistesfreiheit stellen? Wo sollen wir die Ebenbilder zu jenen tüchtigen Menschen suchen, die uns unser Geschlecht achten, das Dasein lieben lehren? Wie selten erhalten die Räthsel des Lebens eine Lösung, die den Geist gewiß macht und anregt, mit den Besten zu wirken, zu handeln wie sie und, muß es sein, zu leiden wie sie. Dieser positive Gehalt unserer Dichtung darf, wenn er sich bisher in dem Drama auch wirklich nur als ein abstracter Idealismus gezeigt haben sollte, nicht dem Principe der Natürlichkeit, nicht der Mannichfaltigkeit charakteristischer Formen, nicht der Rücksicht auf die Zeitinteressen geopfert werden; das Alles hat nur einen accidentiellen Werth.

Ein reformatorisches Zeitalter muß sich vor Allem Dessen bewußt bleiben, was unabänderlich feststeht, oder es wird um so

---

[1]) Winckelmann, I, 544.

mehr verirren, je strebsamer seine Kräfte sind. Noch ist es gar nicht so ausgemacht, ob das moderne Drama für unsere Poesie ein Morgenroth oder ein Abendroth ist. Laßt uns also eiteln Einbildungen widerstehen und vorzüglich auf diejenigen Elemente aufmerksam sein, welche an den Erfahrungen einer geprüften Kunstperiode rütteln. Das Gesetz der idealen Schönheit, welches die Alten und mit ihnen unsere Classiker anerkannten, ist nicht zu umgehen. Es soll nicht damit gesagt sein, daß das antike Drama durch keine Schöpfungen übertroffen werden könnte, noch weniger, daß der neuere Dichter sich der Formen desselben bedienen müßte: es soll nur heißen, daß wir keine Vorbilder haben, welche mehr in das wahre Wesen der dramatischen Kunst einführten. Shakspeare's Mitwirkung schlage ich dabei nicht gering an. Er verhält sich zu den Alten wie die Melodie mit ihren wogenden Tonreihen zu den einfachen Grundlauten der Harmonie. Man übergeht die letztere nicht bei dem Studium der Musik, sondern sie ist der Anfang und bleibt der Haupttheil desselben. Unsere Dichter sollen über das Alterthum hinausgehen und ihre Dramen könnten voraushaben eine phantasievollere Darstellung, eine großartigere Welt der Erscheinungen, eine mannichfachere Charakteristik, eine größere Tiefe in der Auffassung des Lebens und seines göttlichen Grundes, eine reinere Ausprägung der Einheit im Weltganzen und somit den vollen Ausdruck tragischer Erhabenheit und Versöhnung. Zu allen diesen Vorzügen enthält das antike Drama die Keime, und diese haben sich, wenn auch manche Verirrungen zu beklagen sind, unter der Pflege unserer classischen Dichter bereits bis zu einem hohen Grade entfaltet. Ist es nun wohlgethan, daß man nicht weiter ausbaut, was sie uns hinterließen, sondern dadurch, daß man ihre Schöpfungen herabsetzt, der Gegenwart die Ehre des Fortschrittes sichern will? Wenn wir Das, worauf wir jetzt so stolz sind, mit Unbefangenheit prüfen, so müssen wir Schiller jedes Wort des Tadels abbitten. Ich wiederhole hier einen Ausspruch von Ed. Reinhold, der nicht die so bitter getadelte Ansicht theilt, daß unsere Poesie den Höhepunkt ihrer Entwickelung bereits überschritten hat, sondern weite Aussichten eröffnet, aber doch, was wir besitzen, freudig anerkennt. Er sagt: „Uebersehen wir die ganze Masse Dessen, was uns jene größten Geister gegeben haben, so scheint es, als haben sie uns zu keiner neuen Schöpfung die Möglichkeit mehr übrig gelassen. Von der ersten genialen Befriedigung eines rein stoffartigen Interesses an bis zur Classicität der Verschmelzung von Form

und Inhalt haben sie alle Stadien durchlaufen. Sie haben uns Geburten wilder, ursprünglich subjectiver Weltanschauung, geschichtliche Stoffe mit dieser Tendenz, bürgerliche Tragödien, sie haben uns ideal behandelte geschichtliche Dramen, Tragödien des inneren Lebens, und was nicht Alles — bis zur Welttragödie hinauf geliefert, die alles Maß der regelrechten dramatischen Poesie hinter sich läßt. Sie haben zugleich mit ihrem großen Reichthume an Gehalt der Form eine Mannichfaltigkeit zu geben gewußt, die wiederum von dem ersten wilden Sturzbache einer naturkräftigen Prosa an bis zur vollendetsten Idealität rhythmischer Musik alle Phasen durchläuft und in jeder ein Werk von unvergänglichem Werthe aufzuweisen hat. Endlich ist es ihnen allein gelungen, als Individuen vollkommen in das Bewußtsein des Volkes überzugehen und dessen Eigenthum zu werden, so zwar, daß die Liebe alle Kritik ausgelöscht hat und die Mängel, wenngleich gefühlt, doch auch als nothwendig mit hingenommen und von den Tugenden weit überwogen werden, daher man sie im Theater, selbst wenn man sie nicht begreift, oder wenn man sie so gut begreift, um Lücken zu empfinden, dennoch mit einem der Andacht ähnlichen Gefühle anhört und ihnen eine Verehrung zollt, welche von religiösem Cultus wenig verschieden ist [1]."

---

[1]) „Taschenbuch dramatischer Originalien", herausgegeben von Franck (1837 fg.), Jahrg. V, in der Abhandlung „Die dramatische Literatur und das Theater der Deutschen im 19. Jahrhundert".

Siebenundzwanzigstes Capitel.

Die Vorurtheile der Romantiker gegen das Antike. Inwiefern das Christenthum und das Alterthum, als die höchsten Bildungsquellen der neuen Welt, einander ergänzen. Daß der aus ihnen entspringende romantisch-antike Idealismus der Gipfelpunkt der dichterischen Anschauungen ist, daß in der Darstellung ebenso jedes Element das andere fördern soll, und der Hellenismus, bei einer richtigen Aneignung, weder mit den religiösen noch mit den nationalen Grundlagen unserer Cultur und Kunst in Widerspruch steht. Die Tendenz und das Ideal in der modernen Poesie.

Was ist uns das Alterthum gewesen? was kann es uns in Zukunft sein? Diese Fragen, welche wir uns nach durchmessener Bahn vorlegen, sind zwar durch das Buch selbst beantwortet und sie bedürfen nicht mehr einer besonderen Erörterung, doch wollen wir uns die aus den dargelegten Thatsachen und Beweisen entspringenden Ergebnisse hier noch zum leichteren Ueberblick zusammenstellen. Die Periode des entwickelten Classicismus, welche mit Klopstock begann und bis zu den Romantikern dauerte, hat nicht lauter vollkommene Werke hervorgebracht, aber ihre Schöpfungen sind, im Ganzen genommen, nicht übertroffen worden. Ebenso wahr und bedeutungsvoll ist es, daß das Alterthum an jenen Schöpfungen einen wesentlichen Antheil gehabt. Wenn man, um die Vortheile der Verbindung mit den alten Dichtern zu leugnen, auf einzelne Verirrungen hinweist, wie auf Schiller's Fatalismus oder auf Goethe's Achilleis, so verräth dies nur eine bedauernswerthe Kurzsichtigkeit. Von Anderen wird der Einfluß des Alterthums nicht verdächtig gemacht, aber doch auch nicht genug erkannt; denn sie nehmen ihn nur da wahr, wo er in materiellen Entlehnungen, in copirten Formen hervortritt und sich gleichsam mit dem Zollstock nachmessen läßt. Männer wie Klopstock, Lessing, Schiller, Goethe haben in ihrer reiferen Periode keine Zeile geschrieben, welche nicht mit dem Alterthum angehörte, weil sie von dem Geiste desselben erfüllt waren, und gerade da, wo sie ganz unabhängig scheinen, sind sie vielleicht dem Antiken am meisten verpflichtet, indem es ihnen nur gelang, das Wesen desselben von den localen Eigenheiten abzusondern und in sich aufzunehmen. Selbst auf folgende Einwendung muß man gefaßt sein: „Möge unsere Poesie ihr zweites goldenes Zeitalter dem Classicismus ver-

danken; was sind diese wenigen Jahre der Blüthe gegen die Jahrhunderte, in denen man ganz ohne Erfolg seinen Fleiß den alten Dichtern widmete. Die Philologie nahm ja schon mit den Schulen der Karolinger ihren Anfang. Diese unabsehbaren Zeiten hindurch sollte man mit einer mehr wunderbaren als nützlichen Beharrlichkeit seine Kräfte an das Studium der Alten verschwendet haben, damit unser Volk endlich zu einigen zwar werthvollen, aber doch nicht einmal fehlerfreien Dichtungen gelangte?" Allerdings hat die Alterthumskunde und die von ihr abhängige Einsicht in das Wesen der antiken Kunst und in die rechte Art ihrer Benutzung sich außerordentlich langsam aus Schwächen und Irrthümern emporgearbeitet, aber die Wissenschaften alle beweisen, daß im Culturleben ganzer Völker die mit einem wirklichen Fortschritte bezeichneten Epochen immer um Jahrhunderte auseinander liegen und daß ein ungewöhnlich schnelles Vorrücken, wenn es einmal eintritt, nicht selten wieder auch mit einem desto längeren Stillstande, ja sogar mit Rückschritten bezahlt werden muß. Doch hiervon abgesehen, wird ein solcher Vorwurf ja dadurch entkräftet, daß die classischen Studien nicht allein der Dichtkunst förderlich sein sollten, sondern daß die ganze wissenschaftliche Cultur der neuen Welt aus ihnen hervorgegangen.

Die Romantiker und die Modernen sind zwar miteinander im Streit, stimmen aber darin überein, daß sie für die Zukunft unserer Poesie nichts von dem Alterthum hoffen, vielmehr die Trennung von demselben als die erste Bedingung des Fortschrittes betrachten. Jene denken mit Liebe und Sehnsucht an die christlich-germanische Kunst, welche einst ohne die classischen Studien so viel Herrliches geschaffen, und sie hassen das Antike, weil es dem deutschen Geiste eine ganz andere Richtung gegeben. Die neuere Romantik genügt ihnen zwar nicht, aber sie hoffen, zum zweiten Male könnte die Regeneration einen besseren Erfolg haben. An dem Untergange der älteren Romantik sind die Schriften der Griechen und Römer unschuldig. Die Geschichte des Mittelalters hat uns gezeigt, daß dieselbe, weil sie nicht aus ihren Elementen die festen Haltpunkte einer wissenschaftlichen Cultur ausbildete, sondern ihren Idealismus den Schwankungen des subjectiven Gefühles aussetzte, von Anfang an den Keim der Entartung in sich trug, daß der Wechsel in den Zuständen und Interessen der Zeiten ihr Bestehen sowol wie ihre Reform unmöglich machte, daß endlich die Humanisten etwas, was seit 150 Jahren im Grunde nicht mehr vorhanden war, weder verdrängen noch fortbilden

konnten. Die Bewunderung dieser älteren Romantik scheint sich auch mehr und mehr zu verlieren, denn man hat es ja mit Beifall aufgenommen, daß Heinrich Kurz, indem er die Züge des Thörichten und Schändlichen voranstellte und mit Voraussetzungen nachhalf, das Ritterthum und seine Dichtung für ein lügenhaftes Scheinwesen erklärt, da sich nur die innere Fäulniß mit dem Wohlgeruch der höfischen Sitten umgeben. Die neuere Romantik ging an zwei Gebrechen zu Grunde. Sie wollte den Classicismus bekehren und der Poesie einen nationalen Charakter geben. Der Erfolg war, daß die christlichen Dichter eine Religion und eine Sittenlehre schufen, die sich nicht gegen den vom Heidenthum angesteckten Humanismus der Classiker behaupten konnten, und daß die neue Nationalität, als eine gewaltsame Reproduction veralteter Anschauungen und Lebensverhältnisse, in unserer Geschichte nur eine Parenthese ist. Was denkt man sich nun bei einer nochmaligen Wiedergeburt der Romantik? Man wird natürlich nicht die Länder mit Klöstern und Burgen bedecken, nicht die Bibel mit den kirchlichen Traditionen und der Legende, nicht die Wissenschaften mit der schwarzen Kunst und der Scholastik vertauschen, nicht die Hoheit des Reiches und der Kirche mit den romantischen Zugaben des Lehnsstaates und der Hierarchie herstellen wollen. Jene Wiedergeburt kann nur darin bestehen, daß das durch den Weltsinn entweihte Bewußtsein der Nation sich wieder zu der tiefen Sehnsucht nach dem Unendlichen sammelt und daß dies Unendliche nach den Wahrheiten der Offenbarung erfaßt wird. Darin liegt in der That das Ziel, welchem sich die Dichtkunst und mit ihr das gesammte Leben zuwenden soll. Das Ziel wird aber zum zweiten Male verfehlt werden, wenn man, gleichviel ob aus religiösen oder aus nationalen Vorurtheilen, wieder das Band zerreißt, welches die neue Welt mit der alten vereinigt.

Das Christenthum und das Alterthum sind keine Feinde. Der Gegensatz, welcher sie trennt, gleicht den Widersprüchen, welche jedes dieser Elemente in sich selbst zu überwinden hat, ohne daß es darum seine Einheit verliert. Die Philologie sah sich mehr als einmal genöthigt, den Werth der alten Literatur sowol wie die Größe und Schönheit des Volkslebens, welches sie darstellt, auseinanderzusetzen. Es genügt hier, an die herrlichen Schriften von Fr. Jacobs, Fr. Thiersch, Fr. v. Roth zu erinnern[1]).

---

[1]) F. T. Friedemann gab in den „Paränesen für studirende Jünglinge“ (1833) eine Auswahl mit Belegen und Zusätzen. Ich verweise auf dieses

Man hat nachgewiesen, daß die Erkenntnisse der Alten nicht etwa wegen ihrer Unmündigkeit eine Verbindung und ein Zusammenwirken mit den Ideen des Christenthums ausschließen, daß die ganze Reihe der Tugenden, welche unsere Religion aufstellt, auch von den Alten anerkannt und geübt worden. Wenn christliche Eiferer ein gräuliches Bild von der Nacht des Hellenenthums und von den Lastern der Heiden entwarfen, so haben ihrerseits die Hellenisten auch Belesenheit genug gehabt, dazu ein Seitenstück zu liefern, und nach der Berechnung, die Jacobs in seinen Vermischten Schriften anstellt, dürfte es die Christenheit in Schandthaten und in der nichtswürdigen Beschönigung derselben weiter gebracht haben. Man thut zu viel, wenn man dem Alterthum die Priorität an Weisheit und sittlicher Kraft erstreiten will; man thut zu wenig, wenn man nur den zeitweiligen Nutzen der classischen Literatur für die Jugendbildung hervorhebt. Das Alterthum und das Christenthum stehen für uns in dem Verhältnisse einer gegenseitigen Ergänzung. Allein aus diesem Gesichtspunkte muß man jene heidnische Vorwelt betrachten, wenn sie selbst, was und soviel ihr gebührt, erhalten und die Cultur der neuen Zeit nicht ihrer kräftigsten Wurzeln beraubt werden soll. Die Mosaische Religion erkämpfte sich eine Heimath, sie schuf sich Staat und Kirche, eine Sprache und eine Literatur; sie trat nicht blos als Idee und abstractes System, sondern als eine realistische Lebensentfaltung der Idee in die Geschichte und hat sich auch so der Nachwelt überliefert. Das Christenthum konnte in seinen Urkunden nur für das religiöse Leben des Einzelnen, der Familie und der Gemeinde Vorbilder aufstellen. Es hat uns weder ein Land noch einen Staat, weder Wissenschaften noch Künste hinterlassen, die im engeren Sinne christlich genannt werden könnten, da es in dem Lande, wo es seinen Ursprung hatte, kein Heimathsrecht erlangte und bei seiner Ausbreitung sich überall mit Zuständen, Sitten, Culturrichtungen verbinden mußte, die aus dem Heidenthum hervorgegangen waren. Zu dem ganzen vielgestaltigen Organismus des geistigen, sittlichen, politischen Völkerlebens finden wir in der Religion nur die Ideen. Ihre Ausführung blieb der Nachwelt überlassen. Woher nahm man die Mittel, woher die Musterbilder, diesen Realismus herzustellen? Das Christenthum selbst hat nur dadurch, daß

Buch und erlaube mir nur, einige Notizen aus dem gesammelten Material für meinen Zweck zu benutzen.

es sich an die griechisch-römische Cultur anlehnte, seine Wahrheiten in eine Wissenschaft umwandeln können, was Männer wie Clemens von Alexandrien, Augustin schon früh mit Dankbarkeit anerkannten. Andere Kirchenlehrer sahen zwar in dem Alterthum einen Feind, der überwunden werden müsse, und in seiner Literatur die Rüstkammer des Unglaubens, doch entschuldigt es nur ihr Zeitalter, daß sie das Kind mit dem Bade ausschütteten. Ich lege kein großes Gewicht auf das negative Verdienst, daß der Zweifel für den Glauben sowol der rechte Prüfstein seiner Stärke als das wirksamste Mittel ist, sich der Fülle und Tiefe seines Inhaltes mit Klarheit bewußt zu werden. Es übertrugen sich jedoch auch die Denklust, das Verlangen nach Wahrheit, die aufwärts blickende Divination von dem Alterthum auf die unentwickelten Völker des Abendlandes, und diese Triebe haben, unterstützt durch die mitüberlieferten Ergebnisse und Methoden der Forschung, seitdem immer mächtiger angereizt, den wahrlich nicht auf der Oberfläche liegenden Schätzen der Bibel nachzugraben. Als im 15. und 16. Jahrhunderte ein neuer Kreislauf der Bildung begann, leistete die alte Literatur dem Christenthum wieder die wesentlichsten Dienste. Die Humanisten halfen den Reformatoren die eingebildete Unwissenheit der Geistlichen bekämpfen. Luther und Melanchthon nannten die Sprachen und die Geschichte die Säulen des gereinigten Glaubens. Aehnlich war es im 18. Jahrhundert, als einestheils der Protestantismus selbst zu einem unlebendigen scholastischen System erstarrte, andererseits die französischen Materialisten und die englischen Skeptiker die Offenbarung ganz über den Haufen zu werfen drohten. Die deutschen Denker regten sich mit Leibnitz, um den Geist aus den Fesseln des Buchstabens zu befreien, aber ihre aus der Wissenschaft fließende Besonnenheit schützte zugleich die Religion wider den Sturm der Atheisten, und wenn die, wie es scheint, fast unlösbare Aufgabe, zwischen der Glaubenstreue und dem humanistischen Rationalismus eine völlige Einheit herzustellen, noch immer die Gemüther beunruhigt, so wird doch die wahre Wissenschaft, wenn sie im Sinne der Alten die Ehrfurcht vor dem Heiligen mit der Freude an klaren Gedanken verbindet, die drei größten Feinde der Religion, die Unwissenheit, die überkluge Skepsis und die Schwärmerei, im Zaume halten: zu der naiven Gläubigkeit des Mittelalters kann die Welt nie wieder zurückkehren.

Das Christenthum ist aber nicht nur selbst mit Hülfe der alten Literatur mehr erschlossen und gegen Ausschweifungen geschützt

worden, sondern es hat durch dieselbe sich auch in Wissenschaften und Künste umgesetzt, welche es aus eigenen Mitteln nicht erschaffen sollte. Dies ist ein überaus wichtiger Punkt. Gutmeinende Theologen geben zu, daß das Alterthum vorzüglich geschickt sei, in dem Menschen die Humana auszubilden, und fordern dann, daß diese Humana sich in Divina verwandeln. Aber schon der Einzelne mag wenig sein, wenn er nichts als fromm ist; wie sollte die sittlich-religiöse Cultur für sich allein die Bestimmung der ganzen Menschheit ausmachen? Das Christenthum enthält wieder nur das Princip, welches sich, wie in Staat und Kirche, so in dem reichen Complexus aller Wissenschaften und Künste entfalten soll. Es lehrt uns, daß die ganze Welt der Leiblichkeit ein Tempel des Herrn ist. Zu erforschen und nachzuweisen, in welchen mannichfachen Formen das Unsichtbare in das Reich des Sichtbaren hinausgetreten, wie der bewegliche Theil der Erscheinungen den ruhenden Schwerpunkt der Gesetze umkreist, wie namentlich der Mensch von Anbeginn und ohne Aufhören von dem edelsten aller Triebe angeregt worden, mit der wachsenden Einsicht in den unermeßlichen Schatz seiner Kräfte auch seine Zwecke zu erhöhen — das Alles zu zeigen blieb den Wissenschaften vorbehalten. In diesem Sinne ist die religiöse Cultur nur ein Theil der Humanitätsbildung. Die Divina müssen auch Humana werden, und was in dieser Rücksicht die letzten Jahrhunderte geschaffen, der ganze Unterbau ist das Werk des Alterthums. „Die neuen Völker sind nicht durch sich selbst geworden, was sie sind. Wir haben unsere Religion, unsere Gesetzgebung, unsere Wissenschaften, unsere Bildung durch das griechisch-römische Alterthum überliefert bekommen und sind dadurch unaufhörlich mit ihm verbunden. Die classischen Studien aber sind das Mittel, jene Verbindung nicht nur zu unterhalten, sondern auch allen jenen Wissenschaften und der aus ihnen hervorgegangenen Bildung fortdauernd Leben und Gedeihen zu bewahren.“ Kann Fr. Thiersch, als zünftiger Philolog, die Romantiker nicht mit diesem Worte bewegen, die alten Heiden freundlicher anzublicken, so stehe hier noch das Zeugniß eines bedeutenden Mannes aus ihrem eigenen Kreise. „Als das Christenthum seinen Völkern mitten in der Wüste blühende Länder geschaffen, als es ihnen, nach langem Kampf der gährenden und sich auflösenden Elemente, Reiche des Friedens und Wohnstätten des festen Rechtes erbaut, da eröffnete es dem Erkennen auch wieder die Aussicht nach der andern, einige Zeit hindurch wie verschlossen gewesenen Seite. Der Mensch soll nicht blos erkennen, was

alles Gedenkbare in Gott und durch Gott ist, er soll auch bei dem höheren Lichte, das ihm geworden, erkennen, was alle Dinge und Wesen für den Menschen und füreinander selbst sind. Und dieses ist die Wissenschaft in dem Sinne des classischen Alterthums. — Es wird keine wahre Wissenschaft der Sinnenwelt erwachsen können, ohne aus dem Boden des gründlichen Studiums der classisch gebildeten alten Sprachen. Seitdem hat sich bei allen Völkern des christlichen Europa zu der einen höheren Richtung des Erkennens, welche ins Innere führt, auch die andere gesellt, die nach außen gekehrt ist. — In dem Verlaufe dieser neueren Zeit der Wissenschaften hat bald die eine, bald die andere Richtung vorgewaltet, und wenn einmal von der wahren Wissenschaft die Rede sein soll, so wird jede von beiden ohne die andere nicht als wahre Wissenschaft erscheinen, sondern diese wird nur da zu finden sein, wo beide in gleicher Kraft sich durchdringen [1])". In den reifsten Anschauungen der Menschheit wird sich demnach die Tiefe des christlichen Gottesbewußtseins mit dem Reichthum des humanistischen Weltbewußtseins erfüllen, und verschmäht das Christenthum selbst nicht ein solches Bündniß, wie kommt die Romantik, welche noch lange nicht das Christenthum ist, zu dem Rechte, sich allein den Völkern als die wahre Licht und Leben spendende Cultursonne darzustellen? Die Romantik ist weder stets der reine und volle Ausdruck des Christenthums, noch überhaupt eine Schöpfung desselben. Das Abendland hatte eine Romantik, ehe ihm das Evangelium gepredigt wurde, und sie fehlte auch nicht den heidnischen und mohammedanischen Orientalen. Das Romantische beruht auf der schmerzlich sehnsuchtsvollen Empfindung des Gegensatzes zwischen dem Unendlichen, Ewigen und der Unvollkommenheit und Unbeständigkeit alles Zeitlichen. Der Anschauung des Unendlichen entspringt das Idealische, der Sehnsucht nach diesem Idealischen die Bewegtheit und Innerlichkeit des Seelenlebens, dem Triebe, das Idealische zu versinnlichen, die über die Erscheinungen der Wirklichkeit hinausgehende phantastische Bildlichkeit. Das Christenthum gab diesen dunkeln Ahnungen der Völker Namen und Inhalt, aber es tritt auch nach dieser Zeit in den Idealen der Romantiker weder stets in seiner Stärke noch immer in seiner Wahrheit hervor. Wie oft ist das Unendliche in ihren Dichtungen nichts als das zeitlich und räumlich Entfernte, die Kindheit

[1]) H. v. Schubert, „Die Geschichte der Seele" (1833), S. 914.

der Völker, die Wüsten, Wälder und Gewässer anderer Erdtheile mit Gebilden, welche auf die Urkraft und Urgestalt der Schöpfung hinweisen, oder gar nur das heimathliche Dörfchen mit den Hänflingsnestern und der mährchenreichen Spinnstube, über welches Alles eine sehnsüchtige Stimmung den schmerzlich süßen Reiz nie wiederkehrender besserer Zustände ausbreitet. Doch wir haben auch die romantische Religionsphilosophie unserer Zeiten kennen gelernt: jenen Spiritualismus, welchem nicht beifiel, daß ein weltvergessenes Christenthum ebenso wenig Werth hat wie eine gottvergessene Wissenschaft, jenen Abfall zu den Erleuchtungen des Katholicismus, jene an dem Menschen und dem Leben verzweifelnde Mortification, jenen lustigen Humor, der das ganze Dasein für einen Narrentanz nahm. Nicht eine feste Hand und ein sicherer Blick, sondern der jugendliche Ungestüm lenkte den Sonnenwagen;

> Exspatiantur equi nulloque inhibente per auras
> Ignotae regionis eunt, quaque impetus egit,
> Hac sine lege ruunt.

Die Romantik hat keine besonderen Erkenntnißquellen und erweitert durch ihre Einseitigkeit nur die Kluft zwischen den Elementen, welche von Natur zusammengehören, sich ergänzen und verbunden wirken sollen.

So ist auch der Einfluß des Christenthums auf die sittliche Denkweise der neueren Völker durch das Alterthum vielfach verstärkt worden. Der Mensch sollte von den Banden und Reizen der Sinnenwelt frei werden, nur dem Heiligen dienen, das in ihm wohnt, und für dasselbe kein Opfer scheuen. Zu dieser Religion der Selbstverleugnung stimmte von den alten Systemen am meisten der Stoicismus mit der Unterordnung aller Güter unter das eine höchste Gut, die durch ein vernünftiges Handeln errungene Harmonie der Seele. Die christlichen Lehren und die stoischen Grundsätze kamen einander so willig entgegen, daß manche heidnische Philosophen für getaufte Christen galten. Seneca und Boethius haben über tausend Jahre lang mit der Kirche zusammen gewirkt. Sie wurden in den karolingischen Schulen gelesen. Die Prediger ermahnten mit Sprüchen und Exempeln aus den Alten. Die Mystiker nicht minder als Petrarca wurden gerade durch die alten Moralphilosophen zur Herstellung der classischen Studien bewogen. Die Humanisten und die Reformatoren, Sebastian Brant und Hans Sachs suchten durch heidnische Vorbilder für die christlichen Tugenden zu begeistern. Die Redner und Dichter des

17. Jahrhunderts nahmen, als das Christenthum selbst sich in einen unfruchtbaren Wortkram verlor, die moralischen Anschauungen und Antriebe meistens aus dem Alterthum, in welchem sie mit ihrem ganzen Bewußtsein lebten und webten. Welche wichtige Rolle spielte dann im 18. Jahrhundert der gemäßigte Stoicismus in der Form der Sokratischen Weisheit! Zu jener erhabenen Lehre, daß sich um alle Völker, da sie die Kinder desselben Vaters seien, das Band der Bruderliebe schlingen müsse, gesellte sich die Idee des Kosmopolitismus. Ich habe es nicht verschwiegen, daß die Hellenisten zuweilen das Christenthum anfeindeten. Aber es ist wohl zu unterscheiden, ob man den sittlichen Geist unserer Religion angriff, oder ob man nur der Ansicht war, daß die Moral der Heiden geeigneter sei, den Menschen zu veredeln. In den meisten Fällen wird man das Letzte finden, und jene Anfeindung entsprang nicht einem unsittlichen Sinne, sondern nur einem unverständigen Wetteifer, der in Betracht des Endzweckes wol eine Entschuldigung verdient. Wenn die Sokratische Weisheit eine Zeit lang in der Philosophie der Grazien das Leben an die Genußsucht, die Moral an die ästhetische Anmuth verkaufte, so war dies einerseits nur der natürliche Rückschlag des herrschend gewordenen trübseligen Hasses der Sinnlichkeit, und ferner unternahm Herder in seinem System der Humanitätsbildung sofort eine großartige Reform jenes Principes. In dieser Hinsicht stellte ich oben Herder über Hamann. Der Letzte erweckte das lebhafte Gefühl für die Bestimmung, die wir als Christen haben; Herder zeigte, daß wir diese Bestimmung nur erreichen, wenn wir als Christen im vollen Sinne des Wortes Menschen sind und in der allseitigen Entwickelung sämmtlicher Kräfte, mit denen uns die Vorsehung ausgestattet, dem Humanismus der Alten folgen.

Indem sich so von den frühesten Zeiten her die Gebote der Religion mit den natürlichen Forderungen der Vernunft und Menschenwürde verbanden, verloren sie den Schein des Zwanges, und überdies wurde die alte Welt mit ihren Weisen, Rednern und Dichtern, mit ihren Bürgern, Staatsmännern und Feldherren, als das großartigste Beispiel zu jenen sittlichen Anschauungen, ein Vorbild von unschätzbarem Werthe. Wir stellen zwar das Alterthum etwas zu hoch, indem es uns gewöhnlich nur mit seiner idealen Seite vor Augen steht. Doch wo das Vortreffliche überwiegend ist, da bringt es Gewinn, nicht an die Ausnahmen zu denken. Solange man die Eitelkeit hatte, den Homer zu verkleinern und ihm Fehler nachzuweisen, konnten die Dichter nichts von ihm lernen; als man

aber mit neidloser Hingebung auf seine Vorzüge achtete und es dem guten Alten verzieh, daß er ab und zu ein wenig schläferig geworden, da vergalt er diese Liebe mit großen Wohlthaten. Von diesem Gesichtspunkte müssen wir die Geschichte der Griechen und Römer betrachten. Für die Vortheile, welche sie uns als das concrete Lebensbild sittlicher Größe und Schönheit gewährt, möchte sich kaum jemals ein Ersatz finden lassen. Es liegt dies nicht daran, daß jüngere Zeiten nicht ebenso bedeutende Charaktere hervorgebracht hätten, aber wir können selbst in der Geschichte unseres Vaterlandes nie so heimisch werden, daß wir uns mit gleicher Klarheit bei jedem Beweise menschlicher Größe ihres Zusammenhanges mit dem gesammten Nationalleben bewußt wären. Die politische Geschichte der Alten macht in raschem Gange alle Stadien durch, von den mythischen Anfängen bis zur Blüthe der Entwickelung und von da hinab bis zur Auflösung der Staaten. Jedes Zeitalter stellt sich nicht nur nach den politischen Verhältnissen, sondern auch nach dem sittlichen Charakter und dem Zustande der Wissenschaften in den Schriften seiner Dichter und Historiker, seiner Philosophen und Redner treu und vollständig dar, weil die politischen Bewegungen und das innere Geistesleben einander bedingten, so daß die politische Geschichte, die Culturgeschichte und die Literaturgeschichte einen ganz parallelen Gang haben und sich wechselsweise erklären und ergänzen. Bei dieser Vielseitigkeit sind aber die Zustände des Alterthums auch wieder so einfach, daß der ganze Organismus eines gebildeten und bewegten Völkerlebens, das selbst bei feinem Verfalle noch immer große Charaktere hervorbrachte, sich auch dem Blicke des Ungelehrten deutlich und übersichtlich darlegt. Alle Namen der alten Geschichte sind für uns bedeutungsvolle Symbole. Niemals wieder sind die Geschichte und die Literatur einer Nation so vollständig ineinander aufgegangen. Fr. Thiersch sagte hierüber: „Kein Volk ist arm an weiser und starker Gesinnung, an Beispielen, die auch Andere erwecken und stärken können, manche sind daran so reich wie das Alterthum; aber bei keinem Volke ist das Große, Edle und Heldenmüthige, ist die Weisheit im Berathen und Thun und sind alle öffentliche Tugenden so in großen, unsterblichen Werken der Dichtkunst, der Geschichtschreibung, der Beredtsamkeit, der Staatskunst und der Philosophie niedergelegt und gleichsam ausgeprägt worden, wie bei den Griechen und Römern. — Aber nur das also Dargestellte, wo in der Rede die Handlung, die Gesin-

nung, die Tugend ganz und in voller Kraft zum Vorschein kommt, wirkt wohlthätig auf die Bildung der Ansicht und des Charakters und wird die beste Quelle, aus welcher du für einen ähnlichen Fall Rath und Beispiel, Einsicht und Grundsätze, oder Trost und Beruhigung und Zuversicht im Handeln, Muth im Ertragen schöpfen kannst."

Der Götzendienst, welcher nach dem Ausdrucke der Strenggläubigen von den Anhängern des Alterthums mit der Humanität getrieben wird, kann in der That der rechte Gottesdienst sein. Stellt man die reichen geistigen Interessen, die Tüchtigkeit des Charakters und den Schönheitssinn der Alten unter die Ideen des Christenthums, oder umgekehrt, denkt man sich zu diesen Ideen eine eben solche realistische Entfaltung in Wissenschaft, Kunst und Leben, so wird ein Begriff gewonnen, den die menschliche Vernunft nicht zu steigern vermag. Wie der von dem Christenthum verklärte Humanismus der Gipfel aller menschlichen Bildung ist, so treten seine reifsten Anschauungen in der Kunst als das romantisch-antike Ideal hervor, welches sich nicht allein in der Reihe religiöser Symbole abspiegelt, über denen die romantischen Maler der übrigen Welt vergaßen, sondern alle Erscheinungen der Natur und des Lebens, in welchen das Ewige sichtbar geworden, zu sich empor hebt.

Ohne die Mitwirkung des Alterthums ist das geistige Reich, aus welchem die Poesie ihre Ideale schöpft, nicht gewonnen worden und nicht zu behaupten. Ebenso verhält es sich mit der Darstellung. Verlegen wir den Anfang des Classicismus unserer Poesie bis in die Zeit, als man zuerst das Antike nach den Formen der Darstellung betrachtete und zum Vorbilde nahm, so müssen wir eine erste Periode von Opitz bis Winckelmann annehmen. Das 17. Jahrhundert hat nur wenige Dichter aufzuweisen, welche dieses Namens nicht ganz unwürdig waren. Gemeinhin wird die Dürftigkeit ihrer Schulpoesie dem Alterthum zur Last gelegt und man ist nicht so billig, sich zu fragen, ob der Classicismus wirklich etwas Werthvolles und Lebensfähiges verdrängte, ob nicht vielmehr das Wenige, was noch zum Vorschein kam, ohne die Anregung des Alterthums auch noch ausgeblieben wäre und die Zukunft sich auf eine ganz neue Anpflanzung gründen mußte. Theorien und Muster können nicht die Kraft schaffen, sondern nur bilden, und wir erhielten, bis Klopstock erschien, keinen Dichter. Inzwischen geschah das Mögliche. Man begann den Rhythmus

und die Bildlichkeit der Sprache zu entwickeln. Man erhielt bei den Versuchen, das Wesen jeder Dichtungsgattung und die ihr angemessenen Formen zu ermitteln, eine Ansicht von der Vielseitigkeit und Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Darstellung. Man suchte für die eigenen Dichtungen wenigstens in der moralischen Würde und der wissenschaftlichen Bildung einen höhern Inhalt zu gewinnen. Alles Dies hat für sich wenig Werth, aber es war eine nothwendige Vorübung, und wenn, wie es scheint, unsere Poesie die Bestimmung hat, daß bei ihren Schöpfungen die productive Kraft und die kritische Einsicht Hand in Hand gehen, so konnten nicht schon im 17. Jahrhundert oder noch früher ein Lessing und Klopstock auftreten. Die neuere Zeit verdankt ihre Kunstbegriffe hauptsächlich der Analyse des Antiken. Die wichtigsten Ergebnisse solcher Forschungen waren die Leitsterne unserer Dichter und sie werden es bleiben. Dahin rechne ich vor Allem den Grundsatz, daß Schönheit der Form nebst geistiger und sittlicher Schönheit des Inhalts das Ziel aller künstlerischen Darstellung ist. Doch dieses haben nicht die Romantiker, sondern erst die modernen Dichter wieder bezweifelt. Die Kunst des Alterthums hat als das Erzeugniß einer besondern Zeit die Kraft der Darstellung nicht nach allen Seiten hin entwickeln können, aber ihre allgemeinen Gesetze sind maßgebend für jede Weise der Dichtung. Der romantische Styl hat Vorzüge, die dem Alterthum noch nicht zu Theil wurden, doch erkannten wir, daß sie in Fehler umschlugen, wenn ihnen nicht der Hellenismus das Gleichgewicht hielt. Bei ihrer sinnigen Hingebung an das innere, verborgene Dasein der Dinge ist die sentimentale Romantik reicher an Ideen; es wurde jedoch von einer verworrenen Mystik nicht nur das Tiefe mit dem Dunkeln verwechselt, sondern man vergaß auch, daß Gedanken sich in die reiche Mannichfaltigkeit sinnlicher Erscheinungen zerlegen sollen und erst durch ihre Umwandelung in eine phantasievolle Anschauung eine dichterische Gestalt gewinnen. Dieser Ausschweifung soll das Antike mit seinem Realismus, mit seiner Richtung auf die Klarheit der Gedanken und die Gegenständlichkeit der Darstellung begegnen. Ebenso müssen die plastischen und epischen Momente des naiven Styles die Neigung zur musikalischen Gemüthsschilderung zügeln. Davon abgesehen, daß die Romantik ihre Gefühle meistens nur beschreibt und weder durch Thatsächliches versinnlicht, noch in Handlungen ausspricht, verschafft sie sich ihre größere Energie in der lyrischen Darstellung oft nur durch eine unmännliche Empfindungsweise, und was ein ästheti-

scher Vorzug scheint, ist in Wahrheit nur ein ethischer Mangel. Daher sollen wir uns im Angesichte der Alten unserer kopflosen Erregtheit schämen, mit jener Kraft und Ruhe, welche die Ideale der antiken Sculptur auszeichnet, die Gewalt der Affecte brechen und den überflutenden Strom der Leidenschaften in seine Ufer zurückweisen. An seinem Orte habe ich der Ungerechtigkeit gedacht, mit welcher manche Schriftsteller des 18. Jahrhunderts das Christenthum eine Religion für humane Krankenwärter nannten. Allerdings scheint es fast, als ob seine Sittenlehre weniger für die in ihrer Schlaffheit hinsiechenden alten Völker als für die wilden und kräftigen Barbaren gegeben wurde, welchen die Zukunft der Welt anvertraut werden sollte. Sie ist darauf berechnet, die Leidenschaften zu bändigen, die Willkür an das Gesetz, die Stärke an milde Sitten zu gewöhnen. Die Nächstenliebe, die Friedfertigkeit, die Geduld, Gehorsam, Entsagung und Selbstüberwindung, alle diese Tugenden stimmen zu den sanfteren Trieben des Gemüthes und das große Werk unsers Erlöseres selbst war Gehorsam und Leiden. Die Religion verstärkte sich daher, wenn sie erobernd auftrat, bisweilen durch den Heroismus des Alten Testaments; so möchte man Cromwell und die Independenten nach ihren Citaten aus der Bibel für Abkömmlinge der Makkabäer halten. Indessen sind größere und reinere Siege mit geistigen und mit eisernen Waffen auch unter dem Zeichen des Lammes, welches der Welt Sünde trägt, erfochten worden und man muß in unserm Falle den Geist des Christenthums selbst wieder von der romantischen Auffassung desselben oder von einer ihr entsprechenden Denk- und Gefühlsweise unterscheiden. Die Romantik sucht das Innige, Zarte, Schmelzende. Auch solche Empfindungen sind menschlich schön, nur müssen sie nicht, mit dem Gehaltlosen tändelnd, den Sinn verwirren und die Kraft zerstören. Die auflösende Empfindsamkeit, das ahnungsvolle Traumwachen, die stofflose Sehnsüchtigkeit, die Thränenlust, die grillenhafte Hypochondrie, die lebensmüde Blasirtheit, die spiritualistische Weltverachtung und was sonst mit den Richardson'schen Romanen bei uns einzog und durch die neuere Romantik zur Blüthe gelangte, das Alles kleidete sich gewöhnlich in das schützende und verschönernde Gewand der Religion. Der größte Theil unserer Lyrik, mit ihr unzählige Romane und Dramen sind nicht nur empfindsam, sondern sie schildern krankhafte Stimmungen des Gemüthes mit einem schmerzlich süßen Behagen an ihnen. Sie scheuen es, von den Heilmitteln, welche ihnen die Vernunft darbietet, Ge-

brauch zu machen, damit sich die Poesie nicht durch die Genesung der Seele in Prosa verwandelt. Bei dieser Entnervung und theilweisen Verdorbenheit gereichte es gewiß dem ächten Christenthum und der ächten Poesie zum Heile, daß man die Titanen und Heroen der griechischen Sage, die Helden des Plutarch, die Schöpfungslust der lebensfreudigen Griechen, den mannhaften, tapfern Sinn der Römer in das Bewußtsein der Zeit zurückführte. Lessing's trockene Verständigkeit, die sich bei Männern wie Voß oder Seume alles romantischen Schmelzes entkleidete, hatte bei dieser Lage der Dinge eine sehr ernste Bestimmung. Die energische Denkweise Schiller's sahen wir noch nach seinem Tode gegen die Empfindsamkeit ankämpfen. Goethe stand in seinem Greisenalter wie ein lebensfrischer Jüngling neben den pietistischen Dichtern und Malern. So bedurfte die Romantik selbst bei der Ausübung dieses Theiles der Kunst, für welchen sie am reichsten ausgestattet worden, bei der Erweckung und Schilderung des inneren Lebens der lyrisch bewegten Seele, eines warnenden Freundes, doch sie wollte ihn nicht anhören. Es ist ihr endlich eigen, daß sie, um der Ueberschwänglichkeit ihrer Ahnungen und Gefühle eine angemessene äußere Gestalt zu geben, leicht in das Formlose und Phantastische verfällt; auch in diesem Punkte sollen die Gemessenheit und plastische Bestimmtheit der alten Kunst ihr Correctiv sein. Das Alterthum steht in der glücklichen Mitte zwischen den Extremen der neuen Welt: es vertritt dem zur Prosa verirrenden Materialismus gegenüber das Ideale und andererseits schützt es die Rechte des Realen wider die Ausschweifungen des Spiritualismus. So ermunterte Schiller seine Zeitgenossen, gleich den Alten aus dem trüben Dunstkreise des Endlichen in das heitere Reich der Freiheit und Schönheit aufzusteigen, und Goethe rieth den Romantikern, ihre Icarischen Sonnenflüge zu lassen und gleich den Alten in Natur und Leben einen festen Standort zu nehmen. Alle jene Gesetze, mit denen wir uns den Geist der antiken Kunst vergegenwärtigt, betreffen wesentliche Erfordernisse der Schönheit. Ihre Wirksamkeit erstreckt sich bis auf die Grundzüge jeder Dichtungsgattung, bis auf die Einzelnheiten der Composition und der Ausführung. Jene Gesetze wollen aber nicht blos anerkannt, sondern verstanden und erfüllt sein. Findet man den rechten Weg ohne Führer, um so besser. Im andern Falle ist es nicht genug, daß der moderne Dichter einmal eine Tragödie der Alten, einen Gesang des Homer, einige Oden des Horaz oder auch die Poetik des Aristoteles liest. Alle diese Sachen

müssen ihm fremd vorkommen und er wird für die Gegenwart nichts aus ihnen zu machen wissen. Die classischen Dichter suchten sich in die Denkart und den Schönheitssinn der Griechen hineinzuleben, um nach den Kategorien derselben die Ideen und Stoffe ihrer Zeit zu gestalten. Welchen mühevollen Studien unterzieht sich der Maler, der Bildner, und wer von ihnen wollte dabei die Antike umgehen? Warum glauben die Dichter jetzt mit den Reminiscenzen der Schullecture auszukommen? Sind wir ein so kurzlebiges Geschlecht, daß sich Niemand mit Studien aufhalten kann? Ein halbfertiges Product jagt das andere, und wenn die reiferen Jahre kommen, verhärtet sich der Dichter lieber gegen die Wahrheit, als daß er umkehrte, weil er seine ganze Vergangenheit, welche durch den Unverstand der Menge und durch die Kritiken seiner Freunde so ruhmreich geworden, verleugnen müßte. Die älteren Dichter, deren Werke ohnehin zum großen Theile der Wissenschaft gewidmet sind, durchforschten das Alterthum, solange sie lebten, und es gelang ihnen, in der Erkenntniß desselben die Philologen zu überflügeln. Ihre Schriften über die Denkmäler der Sculptur, über das Epos und Drama der Alten bewirkten, daß Männer und Frauen in den gebildeten Kreisen der Nation bei ihrem Urtheile von bestimmten Begriffen ausgingen, während jetzt ein vollkommener Naturalismus herrscht. Am meisten förderten sie sich selbst durch ihren vertrauten Umgang mit den Griechen. Sie wußten, daß die Kunst keines andern Volkes so geschickt ist, den Dichter zu lehren, wie die rohen Marmorblöcke, welche ihm Phantasie und Geschichte liefern, sich unter dem sinnenden Auge und der sorgsam bildenden Hand endlich in eine lichtglänzende, selige, mit unvergänglicher Jugend geschmückte Erscheinung aus der Welt der Geister verwandeln. Ich mag mich im Interesse für einen Grundsatz, von dessen heilbringender Wahrheit ich völlig überzeugt bin, gern auf das Zeugniß Anderer berufen, denen man vielleicht williger Gehör gibt. Fr. v. Schlegel sprach in dem Aufsatze über das Studium der Griechen, den er in seiner reifsten Periode verfaßte, mit Geist und Wärme über die Nothwendigkeit und die rechte Art des Anschlusses an die Alten, und die Ansichten, von denen er selbst mit seinen Freunden nachher keinen Gebrauch machte, könnten in unserm Zeitalter viel Gutes stiften. Der Bischof Tegnér, auch ein Romantiker und Gegner der gräcisirenden Akademien, schildert in einer seiner Reden die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der verschiedenen Stylarten der Dichtung und sagt dann von der griechischen Poesie: „Sie ist

wie die Zunge auf der Wage der Kunst zu betrachten; sie zeigt das rechte Gleichgewicht, welches blos ein anderes Wort für das vollendete Schöne ist, während die orientalische oder occidentalische Romantik einseitig ihre schweren Massen in eine der beiden Wagschalen wirft. Mit einem Worte: bezieht die Frage sich auf blos poetische Naturkraft, auf Reichthum der Erfindung, auf Kühnheit des Gedankens, auf Gluth des Gefühles, dann stehen die Griechen vielleicht unter oder wenigstens nicht über mehren andern Völkern. Aber bezieht sich hingegen die Frage auf Kunst und Verstand und Wahrheit der Composition, auf die ungeschmückte Schönheit der Form, dann sind sie noch und bleiben sie die ewigen Vorbilder; dann muß ich euch hinweisen nicht blos zu Homerus und Sophokles, sondern auch zu Plato und Herodotus und Xenophon; denn etwas Höheres, etwas in diesen Beziehungen mehr Vollendetes hat sich, soviel ich weiß, auf Erden nicht gezeigt" [1]).

Die Verschmelzung des Antiken und des Romantischen soll also keineswegs nur darin bestehen, daß sich die Anschauungen und Stoffe der Romantik in den vollendeten Formen der alten Kunst aussprechen, sondern wie die Mittel der künstlerischen Darstellung durch die Romantik selbst an Kraft und Mannichfaltigkeit gewonnen haben, so soll der Humanismus auch auf die Idealbildung, die Lebensauffassung, auf die von den Formen umschlossene innere Welt der Künste Einfluß haben. Die richtige Mischung beider Elemente sowol in dem Inhalte wie in der Darstellung erhebt die Kunst auf den Höhenpunkt menschlicher Bildung. Die Geschichte der Poesie zeigt, daß sie nur Unvollendetes hervorbrachte oder entartete, wenn sie nur das eine jener Elemente kannte oder anerkannte. Das Alterthum selbst mußte, weil sein Idealismus, so viele christliche Ahnungen er enthielt, des vollen Lichtes der Offenbarung entbehrte, zu Grunde gehen, und es ist eine tiefsinnige Sage, daß die Bilder der alten Götter zerbrachen und umstürzten, als der Stern über Bethlehem aufging. Das Mittelalter glich jenen Salzsteppen Asiens, welche der Frühlingsregen mit einer wunderbaren Flora bekleidet, jedoch die Hitze weniger Wochen wieder in die braune, ausgebrannte Wüste verwandelt. Unsere classischen Dichter waren die Söhne eines Zeitalters, in dessen Cultur das Christenthum und der Hellenismus

---

[1]) „Ueber die Bedeutung des Studiums der griechischen Literatur für unsere Zeit", abgedruckt in F. T. Friedemann's „Paränesen", II, 166.

sich zu durchdringen strebten. Nicht sowol mit dem Christenthum selbst als mit besonderen Auffassungsweisen desselben unzufrieden, wären sie auch ohne ihren Willen von dem Geiste desselben beherrscht worden, und andererseits bildeten sie an den Mustern der Alten ihren Sinn für das Große und Vernünftige, ihren Takt für das Würdige und Geziemende in Gedanken, Sitten und Formen, so daß nicht allein in den dichterischen Gestalten, sondern in dem eigenen Charakter solcher Männer wie Klopstock, Lessing, Schiller, Goethe, in Herder, ja selbst in Voß und Wieland bedeutende Bruchtheile des griechisch-römischen Wesens wiederkehren. In dem antiken Bestandtheile ihrer Dichtungen ist der Hellenismus, soweit wir das bis jetzt beurtheilen können, völlig zur Geltung gekommen; wenn in dem romantischen das christliche Princip nicht nach seiner ganzen Kraft gewaltet hat, so möge ein künftiges Zeitalter diese Lücke ausfüllen. Der Versuch, mit dem letztern den Hellenismus ganz zu verdrängen, ist schon gemacht worden, und die Geschichte der neueren Romantik sollte uns davon abhalten, unsere Hoffnungen noch einmal auf eine solche Einseitigkeit zu gründen.

Daß die Verbindung des Romantischen und des Antiken die wesentliche Bedingung zur Vollkommenheit der Kunstwerke ist, hat seinen natürlichen Grund darin, daß überhaupt das Christenthum und das Alterthum die Lebensmächte sind, welche die Cultur der neuen Welt geschaffen haben und nicht aufhören werden ihre Träger zu sein, bis etwas erfunden ist, was wahrer ist als die Wahrheit und schöner als die Schönheit. Beide haben jedoch einen universellen Charakter und als drittes Element der Kunst muß die nationale Aneignung hinzutreten.

Außer den religiösen hat die Romantik auch patriotische Bedenken gegen den Hellenismus. Ihr selbst könnte das Recht, sich als das Palladium deutscher Art und Kunst zu betrachten, vielleicht streitig gemacht werden. Man hat es ihr wirklich vorgehalten, daß sich in der Literatur des Mittelalters nicht das Wort Vaterland finde, daß Vieles in ihren lyrischen und beinahe Alles in ihren epischen Dichtungen aus Frankreich entlehnt sei, daß das ganze Ritterthum mit seinen Principien und Sitten im Grunde nur ein großartiges Vorspiel zu derselben Gallomanie gewesen, welche im Zeitalter Ludwig's XIV. den deutschen Adel zum zweiten Male ergriff. Von der jüngern Romantik wissen wir, daß sie die Poesie aller Völker Europas und Asiens, das Aelteste und das Neueste, das Beste und das Schlechteste, in unsere Literatur ver-

pflanzt hat. Mag die Romantik selbst solche Vorwürfe, die nichts als den Schein der Wahrheit für sich haben, zurückweisen; sonderbar bleibt es jedoch, daß bei dieser Verbrüderung mit der ganzen Welt allein den Griechern und Römern, als ob sie die untauglichsten Genossen oder die gefährlichsten Reichsverräther wären, die Freundschaft aufgekündigt wurde. Dies bedeutet nicht viel weniger, als wenn der nationale Purismus mit dem Christenthum selbst brechen wollte, welches ebenfalls aus der Fremde kam und den germanischen Volkscharakter weit gründlicher veränderte. Mit den neueren Völkern sollte ja das Culturleben der Menschheit nicht wieder von vorn beginnen, sondern es sollten nur frische Kräfte das große Erbe der Vergangenheit nach höheren Gesichtspunkten umbilden und zu vollendeteren Schöpfungen erheben. So ist die Völkerwanderung und was vor ihr liegt, nur der erste Anfang der deutschen Geschichte, der zweite sind die Predigten der britischen Missionäre, der dritte die Schulen der Humanisten, und nicht allein die Gaue und Wälder der alten Germanen sind unsere Heimath, sondern auch Palästina und Hellas. Kann denn etwas mit dem geistigen und sittlichen Charakter einer Nation in Widerspruch stehen, was sein Bestandtheil geworden? Möchten doch die Patrioten ihren Zorn gegen einen andern Feind wenden, der gefährlicher ist und sich ungestört bei uns einnistet. Vielleicht besteht die Hälfte unserer neuen poetischen Literatur aus Uebersetzungen französischer und englischer Romane. Diese Modebücher mit den ausländischen Sitten, Tendenzen, Ansichten, oft nur mit dem schlechten Abhub derselben, noch dazu in dem lüderlichen Deutsch der Lohnschriftsteller und mit dem Schmutze der Leihbibliotheken behaftet, sind die tägliche Speise unserer Jugend, welche die Worte der edelsten Dichter ihres Vaterlandes zu trocken, zu altmodisch, vielleicht zu antik findet. Man will nicht mit den classischen Studien von Nationen abhängig werden, die als solche gar nicht mehr existiren; aber diese schmachvolle Unterwürfigkeit unter den Geist, nicht einmal der Franzosen und Engländer, sondern nur ihrer Romanschreiber wird kaum getadelt, denn sie stimmt zu dem Luxus, welchen die Nationalerziehung schon in den Mittelschulen mit den lebenden Sprachen treibt. Ehemals lernte nur der Adel seine Modesprache, jetzt prunkt die schlichte deutsche Bürgerfamilie mit Töchtern, die Französisch lernen. Was nützt die Kenntniß einer Sprache ohne die Kenntniß ihrer Literatur, und selbst die gelehrte Schule kann es nicht unternehmen, ihre Jugend so weit in diese neueren Literaturen einzuführen, daß da von Ueberblick und Urtheil die Rede wäre. Für

Unzählige besteht der ganze Gewinn dieses Sprachunterrichtes, da er meistens nicht einmal zur Uebung des Verstandes grammatikalisch ertheilt wird, sondern sich auf eine mechanische Gewöhnung an die Phrase beschränkt, in dem eiteln Vergnügen, einen fremden Roman in der Ursprache zu lesen, oder in der Geschicklichkeit, die Unvernunft für Geld fortzupflanzen. Das Alterthum will unsere Nationalität nicht zerstören. Der Bürger jeder Nation soll zunächst ein Mensch sein und so schließt die Nationalität nicht den Humanismus aus, sondern sie schließt ihn ein. In dem Charakter jedes Volkes und jeder Literatur waltet ein allgemeines Element, welches der reinen Idee der Menschheit zustrebt, und ein nationales, welches den besonderen zeitlichen und örtlichen Verhältnissen entspricht, unter welchen das Menschliche zur Erscheinung gekommen. Je schärfer die Nationalität betont ist, desto mehr tritt gewöhnlich jenes Ideale zurück. Börne sagte einmal: „Eine Schreibart von eigenthümlichem Gepräge schließt die vollkommene Schönheit aus, wie ein Gesicht mit ausgesprochenen Zügen selten ein schönes und ein Mann von Charakter selten ein liebenswürdiger ist." Nun aber stellte die Natur in den Griechen jenes merkwürdige Volk auf, in dessen Charakter sich das Allgemeine und das Besondere in reinstem Ebenmaße durchdrangen, und die Deutschen sind das zweite glückliche oder unglückliche Volk, welches nicht einer charakteristischen Nationalität den idealen Humanismus unterordnet, sondern umgekehrt in der Aufnahme und Durchbildung aller Beweise idealer Menschlichkeit seinen nationalen Beruf sieht, welches wiederum jenes Ebenmaß zwischen dem Humanen und dem Nationalen herzustellen sucht und lieber der Besonderheit entsagt, als die höheren Rechte des Allgemeinen verkürzt. Diese Richtung kostet Opfer und fordert eine starke Resignation, aber zuverlässig sollte sie nach dem Willen der Vorsehung in dem Chore der Völker ihre Vertreter finden und zwar in dem Mittellande Europas. Baggesen sagte daher:

Briten sind Briten und Dänen sind jetzt auch dänisch — wo gäb' es
Menschen auf Erden wol noch, wären die Deutschen auch deutsch?

Der Humanismus ist bei uns nicht wie bei andern Völkern mehr ein Accidens, sondern die Substanz der Nationalität. Er gehört zu unsern angestammten Eigenschaften und bewährt sich als die Kraft, in dem Fremden das wahre Wesen zu erfassen, die erkannten Vorzüge in die eigenen Werke hineinzubilden und selbst bei Nachschöpfungen, wenn sie auch lange nur Nachahmungen

bleiben, zuletzt Dem, was sogar in der eigenen Heimath nicht zur Reife gelangen konnte, eine vollendete Gestalt zu geben. Die Engländer haben sich in dem Verständnisse Shakspeare's von den Deutschen übertreffen lassen. Was sind die französischen Rittergedichte des Mittelalters gegen Das, was die deutschen Epiker aus ihnen machten? Selbst griechische Dichtungen sind erst unter den Händen Schiller's und Goethe's völlig erblüht. Heißt eine solche Dichtungsweise richtiger gräcisiren oder germanisiren? ist sie das Zeichen der Abhängigkeit oder nicht vielmehr des Sieges über das Fremde? Man begnügte sich aber nicht mit bloßen Nachschöpfungen. In wie vielen unsterblichen Werken, welche deutsches oder fremdes Leben in deutschem Sinne darstellten, ist zwar der antikromantische Idealismus für Anschauung und Form das Maß des Schönen gewesen, aber der Buchstabe der antiken Kunst völlig überwunden und Geist in Geist übergegangen? Wessen nationales Bewußtsein könnte wol durch die Rolle verletzt werden, welche Horaz in den Oden von Klopstock, Hölderlin und Platen, Theokrit in den Idyllen von Voß und Neuffer, Homer im Tell oder in Hermann und Dorothea, Aristoteles und die Tragiker in vielen Dramen von Lessing, Schiller und Goethe spielen. Ein Deutscher, dem die Bildungsgeschichte unserer Poesie nicht bekannt ist, wird gewiß nicht darauf kommen, daß an diesen Dichtungen das Alterthum mitgeschaffen, und wie viel Aufmerksamkeit kostet es selbst den Kundigen, die Stellen zu entdecken, wo eine unmittelbare Entlehnung vorhanden ist. Aber auch die Prosadichtungen, viele philosophische und wissenschaftliche Schriften der classischen Periode sind nicht allein Erzeugnisse der nationalen Kraft, sondern auch der Geistes- und Geschmacksbildung, die dem Alterthum entsprang, und doch ist da keine Abhängigkeit erkennbar. Denn es ist nicht das Fremde aufgenommen, die eigene Kraft hat sich nur an den Musterbildern einer glücklicheren Zeit entfaltet. Wie thöricht wäre der Stolz, lieber Mangelhaftes zu leisten, als von solchen Musterbildern zu lernen. Weder der Einzelne noch die Nationen können und sollen sich abschließen; sie alle bestehen nur durch- und füreinander, und das Vortreffliche hat das Recht, zu wirken und zu herrschen, wo und wann es entstanden ist. Darin aber zeigt sich eben die höchste Stufe der Aneignung, daß man sich nicht mit fremden Schätzen bereichert, sondern die eigenen finden und gebrauchen lernt, und dieses reine Verhältniß hatte die Nationalität in der classischen Periode zum Hellenismus. Es wird aber auch eine weniger hohe Stufe der Aneignung nicht gänzlich dem National-

sinn widersprechen. Nach dem wunderbar und launenhaft wechselnden Geschmack der Völker und Zeiten kann es, wie sich in Frankreich ein moderner Classicismus regt, auch bei uns wieder einmal Sitte werden, den Oden, Elegien, Dramen, Idyllen xc. mehr die Localfarbe des Alterthums zu geben. Dann würden sich solche Dichtungen denen gleichstellen, welche uns die Romantik zugeführt. Der Werth aller, welchen Namen sie haben mögen, bestimmt sich nach ihrem nähern oder weitern Abstande von dem romantisch-antiken Idealismus. Ihnen allen darf man das deutsche Bürgerrecht nicht zugestehen, aber in weiterem Sinne ist doch eine nationale Aneignung insofern denkbar und wünschenswerth, daß sie, wenn ihnen schon das charakteristisch Deutsche abgeht, in der Nachbildung der möglichst „volle und schöne Ausdruck des unvergänglich Menschlichen" werden. Denn dieses allgemeine Interesse verknüpft sie mit jener kosmopolitischen Eigenheit des Deutschen, ohne nationale Vorliebe und Abneigung das Wahre, Gute und Schöne, in welcher Gestalt es erscheine, anzuerkennen und an der Vielseitigkeit menschlicher Lebens- und Kunstformen seine Freude zu haben. Möge uns dabei nur die Kraft bleiben, die Reproduction mit eigenen Werken zu übertreffen und zu beherrschen. — Es ist oben mehrmals davon die Rede gewesen, daß neben der nationalen Poesie noch gegenwärtig eine mehr volksmäßige fortgeht. Wir haben gesehen, daß die Ueberlieferungen einer wirklichen Volkspoesie der Kunstdichtung einen außerordentlichen Nutzen gewähren, wenn diese in Gefahr ist, sich von Natur und Leben zu trennen; eine imitirte Volkspoesie kann jedoch immer nur eine interessante Spielart bleiben; denn sie ist weder im Stande, den vollen Gehalt unserer Nationalbildung auszusprechen, noch ohne den Schutz derselben sich zu behaupten, und die Umwandelung der Poesie in eine naive Volksdichtung ist deshalb unmöglich, weil ein Culturvolk, dem seine Bildung lästig ist, wol in die Barbarei verfallen, aber nicht in sein goldenes Zeitalter der Naivetät zurückleben kann. Der Wartburg-Idealismus von 1817 ähnelt in seiner Schönheit und in seinem Widerspruch mit der Geschichte dem Germanismus Klopstock's. Diejenigen Romantiker, welche sich mit ihren Anschauungen und Hoffnungen in seinen Kreis gebannt haben, werde ich nicht überzeugen. Die anderen müßten es anerkennen, daß der Hellenismus aus unserer Gedankenwelt nicht mehr ausgeschieden werden kann, daß er bei einer verständigen Aneignung weder den religiösen noch den nationalen Elementen unserer Cultur und Kunst

widerstreitet, sondern im Gegentheil ihnen zu ihrer eigenen Fortbildung und Wirksamkeit unentbehrlich ist.

Mit den modernen Dichtern suchte ich mich schon durch das Vorwort des ersten Bandes zu verständigen. Jene Andeutungen werden jetzt mit der Entwickelung des Thatsächlichen eine größere Bestimmtheit erhalten haben. Die Poesie der classischen Dichter hat zu neuen und vollkommeneren Dichtungen Raum gelassen; aber eine Veränderung des Principes bewirkt nicht immer einen Fortschritt. In der Dichtkunst ist nicht Alles ewig, nicht Alles veränderlich. In der einen Hinsicht gibt es für sie keine Zeit, in der andern bleibt sie dem Wechsel unterthan. Ihr beweglicher Theil sind eben die jedesmaligen Interessen einer bestimmten Periode des Nationallebens, der Ideenkreis, in dem jene Interessen wurzeln, die geschichtlichen oder erdichteten Stoffe, an denen sich ihr Gehalt mit Phantasie und mit Nachdruck darstellen läßt. Dies Alles ist gewiß nichts Unbedeutendes, denn die Poesie selbst muß verkümmern, sobald bei einem Stillstande des öffentlichen Lebens keine neuen Stoffe und Ziele die Erfindung anregen. Andererseits sahen wir in allen diesen Dingen aber doch nur die Materialien, aus welchen die Kunst ihre Tempel aufführt. Alles Zeitliche, welches in das Reich der Schönheit eingehen will, muß zugleich ein Ewiges sein. Den Idealismus, welcher an Gedanken und Gestalten diesen Proceß der Verklärung vollzieht, haben wir nunmehr in dem Einklange des Romantischen und des Antiken erkannt, deren jedes erst bei dieser Gegenseitigkeit seine ganze Kraft entfaltet und vor Ausschweifungen gesichert ist. Auf diesem Standpunkte fanden wir auch die classischen Dichter. Es wurde von ihnen das Räthsel der Kunst nicht so vollständig gelöst, daß dieselbe sich nach der Erfüllung ihrer Mission in das Meer stürzen mußte. Man sucht jetzt mit rühmlichem Eifer auf neuen Wegen weiter vorzudringen. Doch ein Theil der modernen Poesie hat den Beweis geliefert, daß ein bewußter Abfall von jenem Idealismus zwar das Ungewöhnliche, aber nicht etwas Vollendetes erschaffen kann, und der andere, daß die Kunst keinem Interesse den Vorrang vor ihrem eigenen zugesteht. Ob manche Mängel der neueren Dichtungen mehr dem Uebergewicht der Tendenz oder dem schwächeren Kunstvermögen unseres Zeitalters oder der Abnahme ernster Studien zuzuschreiben sind, werden die modernen Dichter selbst am besten wissen. Im Ganzen macht die Unsicherheit in der Idealbildung sowol wie in der Composition und Ausführung den Eindruck der Principlosigkeit und diese erklärt sich

daraus, daß die Meisten weder romantisch noch classisch sein wollen, daß sie Heiden nicht genug und Christen viel zu wenig sind. Bedenklicher als Alles wäre es, wenn man fortfahren wollte, die idealen Erfordernisse der Kunst unter die Botmäßigkeit der Tendenz zu stellen. Es liegt hierin das Zeichen, daß auch die Poesie von dem Materialismus des Zeitalters angesteckt ist. Campe setzte den Erfinder des Spinnrades über den Dichter der Ilias. Die Räder laufen nun allenthalben und Millionen haben nichts im Ohr als ihr Geräusch, nichts im Herzen als ihren Ertrag. Wir leben nicht ohne das Nützliche, aber wir leben nicht für dasselbe. Gerade in solchen Epochen sollte die Poesie, ihres heiligen Priesteramtes eingedenk, den inwendigen Menschen heranbilden. Die Pflege des Schönen ist in letzter Entscheidung auch die Pflege des Nützlichen, aber nicht umgekehrt. Dasselbe Volk, welches nichts dagegen hatte, daß in seiner Stadt Tausende von Bildsäulen errichtet, daß unermeßliche Summen auf diese Werke der Kunst verwendet wurden und dabei von trockenem Brot und Salzfischen, von Oliven, Kräutern und Zwiebeln lebte, dasselbe Volk beschloß auch, den Feiertagsspenden aus dem Schatze zu entsagen und bei jener Kost zu bleiben, damit für die Ehre des Vaterlandes nachdrücklicher gerüstet würde [1]). Es hatte von seinen Künstlern gelernt, daß das Leben mehr ist als die Speise. Ich schließe mit den schönen Worten unseres Schiller: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. — Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniß. Gleich frei von der eiteln Geschäftigkeit, die in den flüchtigen Augenblick gern ihre Spur drücken möchte, und von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anwendet, überlasse er dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen; er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Noth-

---

[1]) Siehe Niebuhr in Jacobs' „Vermischten Schriften" (1824), II, 1. Abth., Vorr., S. XX.

wendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschungen und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge er aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit!"

Zusätze und Verbesserungen.

Erster Theil.

Seite 75: Alexander als Bote in der Tracht des Hermes. Nach Plutarch's „Vita Alexandri", Cap. 18, träumte Darius, die Phalanx der Macedonier strahle von Feuer und Alexander diene ihm in der Kleidung, welche er selbst einmal als Bote des Königs trug. Nach diesem Traume sind im Romane die Begebenheiten erdichtet.

« 76: Alexander schlägt sich mit einer Fackel durch die Feinde; vgl. Plutarch, Cap. 24.

« 76: Das herabfallende Bild des Xerxes; Aehnliches bei Plutarch, Cap. 37.

« 76: Die einbrechende Eisdecke des Stranga. Aeschylus erzählt in den Persern, V. 495: Zur Unzeit habe plötzlich der heilige Strymon von Eis gestarrt. Das Heer der Perser sei hinübergeeilt, doch ebenso unerwartet habe die Sonne mit hastiger Gluth die Decke weggeschmolzen: Alles stürzte durcheinander; glücklich, wem ein schneller Tod zu Theil ward.

« 81: Die Quelle der Unsterblichkeit; vgl. Plutarch, Cap. 57.

« 282, Zeile 16 von unten, statt: Trefflichste, l.: Treulichste

« 326, « 8 von oben, nach dem Worte „Personen" soll ein Punkt stehen.

« 440, « 5 v. u., st.: sein letzter, l.: ihr letzter

« 627, « 4 v. o., st.: zufrieden, l.: unzufrieden

Zweiter Theil.

Seite 51, Zeile 4 v. u., st.: frühzeitig, l.: gleichzeitig

« 142, « 18 v. u., st.: Bekanntschaft der antiken, l.: Bekanntschaft mit der antiken

« 183, « 14 v. o., st.: Schwestern, l.: Schwester

« 191, « 12 v. u., st.: welcher, l.: welchen

« 404, « 11 v. o., nach dem Worte „Künste" fehlt ein Komma.

« 592, « 1 v. u., st.: so, l.: z. B.

Register.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

